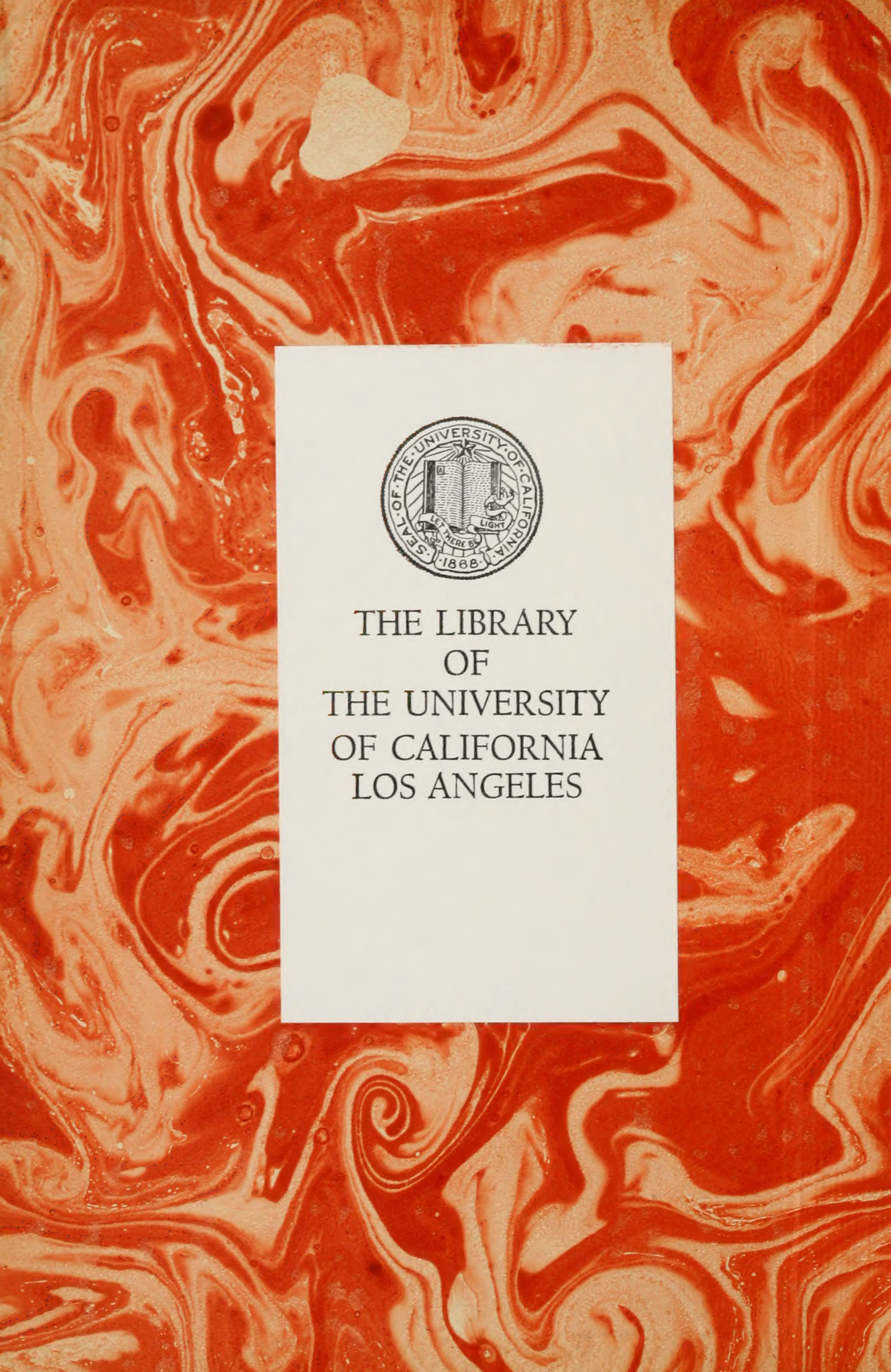



SEAL OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LET THERE BE LIGHT
1868



# HISTOIRE DE L'ART

## L'ART MODERNE

ELIE FAURE

# HISTOIRE DE L'ART

## L'ART MODERNE

*Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous ne le voyons pas.*

CH. BAUDELAIRE.




PARIS
LES EDITIONS G. CRÈS & Cie
21, RUE HAUTEFEUILLE
—
MCMXXI

A

RENOIR



RUBENS. La Ronde. (*Prado*).

# INTRODUCTION

*Margaritas ante porcos.*

La Révolution française est la dernière étape du mouvement qu'inaugura la Renaissance. Elle est marquée par la Réforme de métaphysique sociale et de moralité, mais destinée sans doute, dans les profondeurs des instincts, à définir l'individu. C'est l'acte violent qui renverse la dernière résistance opposée par la monarchie à l'enquête ébauchée, cinq siècles avant, par les maçons des communes françaises, et

définitivement ouverte par les artistes italiens. Les corporations étant brisées, le droit d'association frappé, l'égalité théoriquement conquise des droits civils et de l'impôt, l'analyse sociale s'effectue. L'analyse philosophique de Kant, apportant une conclusion rigoureuse à l'effort de Descartes, de Spinoza, de Bayle, de Montesquieu, de Leibnitz, des sensualistes anglais, de Voltaire, de Diderot, de Rousseau, comme à la tragédie psychologique vécue par Montaigne, par Cervantès, par Shakespeare, par Pascal, l'avait rendue nécessaire. L'analyse scientifique la suivra fatalement, puisqu'il n'est plus aucun obstacle politique entre l'intelligence et l'expérience où l'homme, un siècle durant, va poursuivre l'absolu. Si elle ne le mène qu'au relatif, c'est qu'il est trop pressé peut-être, ou qu'il cherchait ce relatif pour se refaire une mystique en libérant son intuition. Il n'importe. La possibilité d'effectuer, par l'enquête sociale parmi les hommes, et par l'enquête scientifique parmi les faits et les idées, une sélection nouvelle, justifie la Révolution.

On la combat, de nos jours, au nom des valeurs aristocratiques et religieuses qui ont fait vingt siècles d'histoire. Epuisées par leur force même, ces valeurs étaient en poussière. Elle n'eut qu'à souffler dessus. Ses erreurs, ses puérilités, ses insuffisances, sa haine aveugle pour ce qu'elle avait à abattre, n'en diminuent pas l'importance. En France et hors de France, l'individu, lâché par elle dans la pleine liberté de la sensation et de la recherche, a presque conquis son milieu physique, et, refluant de toute sa puissance dans le domaine inexploré de l'orgueil intellectuel, il a donné à l'avenir le poème de cet orgueil. De Carlyle à Ibsen, de Stendhal à Emerson, de Schopenhaüer à Nietzsche, une race nouvelle de prophètes est apparue, sommant les hommes de les suivre, ou de périr. Ainsi, la Révolution, qui les avait arrachés au vieux panthéisme social ébranlé par la Renaissance, préparait des rythmes nouveaux. Tout en sort depuis un siècle, même le réalisme allemand, beaucoup plus près, peut-être, des forces libérées par elle, que tant de doctrines inorganiques qui vivotent tant bien

que mal sur les mots hâtivement forgés où son action s'est appuyée. Les poèmes de l'individualisme referont le monde social. Quand l'individu est si fort qu'il tend à tout absorber, c'est qu'il a besoin d'être absorbé lui-même, de se fondre et de disparaître dans la multitude et l'univers.

La peinture française, depuis cent ans, a rempli la même tâche. Elle est méconnue, encore, surtout par les Français. Elle est un des miracles de l'Histoire, comparable aux plus surprenants. Elle a produit dix hommes de génie, plus que le grand siècle hollandais, ou flamand, ou espagnol, autant que les grands siècles italiens. Elle est apparue précisément au lendemain de l'expansion révolutionnaire sur l'Europe, offrant aux âmes silencieuses la force de libération qu'apportait l'élan des armées républicaines aux appétits légitimes des peuples et aux idées de leurs pasteurs. C'est grâce à cet élan qu'elle est venue en France, et non ailleurs, comme c'est grâce à la lutte de l'Allemagne pour se reconquérir contre Napoléon, que la grande musique allemande, par Richard Wagner, a fermé son cycle héroïque. L'explosion sentimentale longtemps refoulée a la couleur pour expression. L'Europe conquise, l'Orient entrevu, entrent en tumulte dans l'émotion sensuelle des Français. Le rêve romantique et le réalisme classique se heurtent et se mêlent en France, où l'Italie et l'Allemagne se rencontrent pour la troisième fois. Et c'est ici que la Renaissance du Sud et la Renaissance du Nord se confrontent pour affirmer un accord définitif.

Cet accord, que consacre la peinture française — c'est l'éternelle destinée de la France d'équilibrer, dans une divine mesure, la vie diffuse du Nord et l'intelligence du Sud — Rubens l'avait réalisé une heure. Par lui, l'esprit de Michel-Ange rejoignait l'humanité de Rembrandt pour définir, dans l'œuvre la plus instinctive, la plus spontanée, la plus animale, mais aussi la plus permanente de la peinture par son indifférence à tout ce qui n'est pas l'objet et le mouvement, la mission européenne dans sa profonde unité. Sous peine de mort, le Nord de l'Europe devait accepter de s'assimiler la pensée

méditerranéenne, comme la pensée méditerranéenne, pour se survivre, devait charger son arabesque de la marée de sensations directes, de musique, de rêverie et de mystère que l'âme du Nord apportait. Nous vivons de notre ingénuité première, mais quand les mouvements d'idées naissent autour de nous et nous encerclent peu à peu, comme de grandes eaux autour d'une île, si notre ingénuité refuse d'y puiser l'aliment qui la refera, une affreuse aridité succède à l'éruption des fruits qui la rendaient si savoureuse. Ce qui tue, ce n'est pas d'apprendre, c'est de ne pas sentir ce qu'on apprend. L'innocence est immortelle chez qui cherche toujours. Elle renaît de ses cendres, et le pressentiment nouveau n'apparaît que quand l'expérience et l'étude ont détruit ou confirmé le pressentiment ancien. Le Nord et le Sud s'étaient, depuis les invasions barbares, influencés réciproquement sans arrêt, mais jamais, jusqu'à Rubens, le prophétisme intellectuel n'avait introduit sa ligne continue dans le torrent indistinct des couleurs et des matières, pour infliger à l'image du monde, par la puissance d'un seul homme, la forme une et vivante de l'esprit européen. C'était l'étape décisive après la mission de Montaigne, les épousailles formidables du lyrisme et de la volonté recréant un monde imaginaire sur les ruines de la métaphysique chrétienne sapée par le pessimiste français. L'univers théologique peut crouler de partout. Dans l'âme du grand Européen, de Montaigne à Schopenhaüer, bercé sur le flot mouvant de la peinture symphonique, soulevé sur les grandes ailes du poème orchestral, étayé par les hypothèses sublimes de la gravitation et du transformisme, un mythe nouveau se reforme pour l'homme de l'avenir. Vivant au sein d'un monde qui n'a très probablement d'autre fin que l'échange ininterrompu, croissant et chaque jour plus complexe des formes indifférentes de l'énergie et de l'amour, l'homme de l'avenir ne connaîtra pas d'autre paradis dans le ciel et sur la terre que la conquête du besoin d'accroître et d'harmoniser en lui-même son énergie et son amour. C'est du moins le désir obscur que les héros du pessimisme européen expriment, à leur

insu je le veux bien, dans leur philosophie, leur art, leur science depuis trois cents ans. Le Prométhée moderne, don Quichotte, croit à la sainteté de sa mission. Mais Cervantès aime ce fou bien moins pour les fantômes que poursuivent sa générosité et son courage, que pour la puissance divine de son Illusion.

Pourquoi ce mouvement, qui prit naissance dans le Sud, s'est-il épanoui dans les régions du Nord? L'Italie, par les Vénitiens, avait écrit le prélude du grand poème symphonique que le Nord allait faire entrer dans la chair et les os de l'Europe par Rubens et Sébastien Bach, établir dans son intelligence par Spinoza et Leibnitz, émouvoir dans son cœur par Rembrandt et Beethoven, étendre à l'espace et à la durée par Newton et Lamarck, subtiliser dans l'échange passionné des âmes et des sensations par Dostoiewsky et les musiciens russes, et enfin diffuser dans la volonté des élites par les pessimistes allemands et dans leur sensibilité par les peintres français, — les uns et les autres soulevés d'ivresse lyrique, mais maintenus dans leur puissance intellectuelle par les deux siècles de discipline et de méthode qui vont de Descartes à Kant. Seulement, cet effort avait épuisé l'Italie que, par surcroît, déchiraient la France et l'Empire. De plus, la découverte de l'Amérique transportait des mers du Sud à l'Océan le centre de gravité du globe. Enfin, la Réforme, arrachant les peuples du Nord à la domination spirituelle de l'Eglise et à la tyrannie politique de l'Espagne, leur avait permis d'explorer leur propre mystère. De fait, il n'y a plus dans le Sud qu'un homme, Vélazquez, qui est un miracle, et en qui l'on peut voir tour à tour, avec des raisons également valables, un simple virtuose — il est vrai le premier de tous — et le plus rare esprit de la peinture, le roi du silence et de l'air. Mais l'Espagne exceptée, échappant encore pour un demi-siècle à la déchéance du Midi pour avoir, la première, ouvert les routes de l'Ouest, toute la vie de l'Europe se concentre en Angleterre, en Flandre, en Hollande ou se maintient en France, condamnée à une sorte d'immortalité spirituelle par sa situation au centre de tous les chemins maritimes et de tous les foyers ethniques

qui ont façonné l'Occident, Italie, Espagne, Angleterre, Allemagne, Pays-Bas. Quand Rubens emprunte à Raphaël sa décisive arabesque, le monde sent bien qu'elle égarera ses courbes et amenuisera à l'infini ses lignes dans le vide de l'abstraction, s'il ne lui offre à féconder le ciel brouillé du Nord, ses terres grasses, sa végétation puissante, l'éclat liquide et changeant de sa lumière, la nourriture épaisse de ses hommes dont le sang roule ensemble le suc des viandes, la rêverie, la bière, le désir de la femme, la force morale et le brouillard.

Ainsi, l'homme puissant s'empare des éléments de la symphonie populaire brisée par la Renaissance, pour les élever lentement de ses sens à son cerveau et les refondre dans son cœur, afin de préparer tôt ou tard aux multitudes, de nouvelles raisons d'agir. Plus de formes isolées dans l'intelligence du dieu. Le poème tout entier est dans l'interpénétration de toutes les formes du monde, que la peinture, avant tous les autres langages, exprime avec tant de force et d'évidence et où elle précède de loin les constructions des biologistes et des mathématiciens. Dans chaque organisme nouveau qu'est une grande œuvre lyrique, il y a désormais plus de richesse sensuelle, plus de richesse intellectuelle, et partant, quand meurt le poète, plus d'éléments rendus à la vie générale, plus d'angoisse, plus de désir, plus de mystère, plus d'individus tragiques, plus de complexe devenir. A mesure que le chœur se fragmente et baisse dans les multitudes, qu'il s'enfle et monte dans le héros, la solitude du héros s'accroît de l'indifférence ou de l'hostilité des multitudes. Mais son action occulte s'élargit. Au Moyen Age, l'artiste était un ouvrier, perdu dans la foule ouvrière, aimant du même amour. Plus tard, sous la Renaissance, un aristocrate d'esprit, allant presque de pair avec l'aristocrate né. Plus tard encore, un manœuvre savant accaparé par l'autocratie victorieuse. Et plus tard, quand l'autocratie achève d'écraser sous ses ruines l'aristocratie, quand l'ouvrier est séparé de l'ouvrier par la mort des corporations, l'artiste se perd dans la foule, qui l'ignore, ou le méconnaît.

Qui dira le martyre de celui qui maintient l'amour et que

l'amour fuit ou repousse? Il n'y a dans la démocratie qu'un aristocrate, l'artiste. C'est pourquoi elle le hait. C'est pourquoi elle divinise l'esclave qui fait partie d'elle, celui qui ne sait plus sa tâche, qui n'aime plus, qui connaît l'art de tout repos convenant aux classes cultivées, et consent à régner sur les esclaves, un palmarès à la main. Même illustre, même haï, même traîné tous les jours sur la claie par la tourbe des salons, des amateurs et des critiques, même introduit de force dans le bagne des Académies et des Ecoles, l'artiste est seul. David déteste l'Ecole, l'Ecole en fait son dieu. Pour le troupeau bêlant des élèves de David, Delacroix, célèbre à vingt ans, est un loup. Ingres, qui méprise Rome et l'Institut, dirige l'Ecole de Rome et préside l'Institut. On les oppose l'un à l'autre au nom de théories et de systèmes qu'ils détestent tous les deux. Baudelaire, Daumier, Flaubert sont traînés à la Cour d'Assises. D'ailleurs Daumier, en qui fusionnent la flamme de Rembrandt et la force de Michel-Ange, n'est qu'un amuseur appointé. Manet est l'Ennemi du peuple. On chasse des feuilles publiques Zola, qui le défend. On hue les Impressionnistes parce qu'ils ignorent le dessin, plus tard on vante leur dessin pour conspuer leurs héritiers. Ceux qui vivent maigrement des miettes de leur table les déclarent incomplets. On rit de la construction de Cézanne, qui retrouve la construction. On raille la couleur et l'enflure de Renoir, qui retrouve la solidité du volume et le lyrisme de la couleur... Ne sont-ils pas aussi seuls que Rembrandt crevant de misère, ou Vélazquez valet de cour, ou Watteau recueilli phtisique par un charitable ami? O peinture! art sublime, le plus haut, le plus subtil, le plus sensuel mais en même temps le plus intellectuel de tous, ode, danse, musique transposées dans le monde objectif, aussi loin d'une âme moyenne que l'algèbre transcendentale d'une éducation primaire, l'amateur de feuilletons, le champion de dominos, le rond de cuir, le chambellan et l'électeur te jugent! On te prime, comme un bœuf gras. O perle où jouent toute la mer et l'immense ciel dramatique, et la tragédie éternelle du mouvement et de la couleur, et les

frissons les plus fiers et les plus mystérieux de l'âme, les porcs décident de ton sort! C'est bien. Ta solitude est si peuplée. Tu le sais. Il n'est pas dans le monde un son, un ton, un geste, une forme, un rayon, une ombre qui soient seuls. Tous s'écoutent et se répondent, entrent les uns dans les autres par des passages secrets, et quand, de leurs correspondances, de leurs reflets mutuels, de leur direction unanime et joyeuse vers un invisible foyer naît l'harmonie, elle livre au solitaire l'Universel.

Un siècle tout entier tendu vers la recherche scientifique n'a pas peu contribué à établir entre ce solitaire et la masse de plus en plus inapte à sentir le langage des formes, un malentendu grandissant. Le savant évinçait tous les jours un peu plus l'artiste de la place qu'il occupait depuis la Renaissance dans le respect des hommes de son temps. Et les hommes sont beaucoup plus attentifs aux résultats humanitaires ou pratiques obtenus par les chercheurs qu'à la qualité intrinsèque de leur travail. Ils élèvent des autels au dernier inventeur de vaccin ou de poêle, ils ignorent celui qui vient changer l'équilibre des âmes pour un siècle ou pour mille ans. C'est dans l'ordre, et le mythe d'Hercule est bien plus connu de la foule que le mythe de Prométhée. Il est dans l'ordre, aussi, que la foule préfère ceux qui ne sont que la monnaie d'Hercule aux démiurges moins accessibles qui lui proposent les plus grandioses hypothèses imaginées depuis les penseurs indous ou chaldéens et enferment la course des étoiles en des formules algébriques ou captent la vie à ses sources pour la conduire, d'étape en étape, de l'argile primitive à l'intelligence du dieu. Elle ignore que ces hypothèses ont sur l'orientation pratique de la science un formidable pouvoir. Elle ignore que la science pure n'est qu'un système analytique destiné précisément à vérifier ces hypothèses et à tirer de leur action des résultats positifs. Elle ignore plus complètement que ces hypothèses sont d'ordre esthétique, au fond, qu'elles donnent des certitudes où la science pure n'atteint pas. Elle ignore que ces hypothèses ont ceci de commun avec les gran-

des généralisations artistiques, que tout en nous apportant l'ivresse de la certitude, elles sont indémontrables par l'expérimentation. Comment dès lors la foule comprendrait-elle qu'elles exercent aussi, par une voie plus ignorée, une influence magique sur l'évolution du lyrisme, puisque le sens du lyrisme s'éloigne tous les jours un peu plus d'elle depuis cinq siècles et l'a tout à fait abandonnée depuis cent ans? Comment saisirait-elle, par exemple, que l'art réaliste de la fin du dernier siècle n'est qu'un écho presque direct du matérialisme scientifique, que l'impressionnisme est né de la rencontre fatale de l'extrême individualisme avec les conquêtes les plus positives de l'optique, l'analyse des savants et l'analyse sociale aboutissant à séparer l'homme de l'homme comme le phénomène objectif du phénomène objectif? Et pourquoi le saurait-elle? Neuf fois sur dix, l'artiste lui-même l'ignore, et cette ignorance est un bienfait. S'il s'en doute, l'abstrait le guide, et le système, il aboutit à confondre la fin avec le moyen et se heurte contre un mur. Le poète est porté à la cime de l'inconscient, il ne conquiert la connaissance que pour mieux obéir aux mouvements des flots inconnus qui le bercent et élargir, par la connaissance elle-même, les limites de l'inconscient. Il est possible que Rembrandt ait connu Spinoza, s'il est improbable qu'il ait lu l'Ethique, n'entendant pas le latin. Il est sûr que La Tour fréquentait et lisait Voltaire, que Greuze écoutait Diderot, que David avait lu Rousseau. Mais il est à peu près certain que Le Nôtre ignorait la philosophie cartésienne. Et contre La Tour, contre Greuze, contre David, Le Nôtre devait avoir raison. Ainsi, ne cherchant pas à l'imiter, ressemblait-il plus à Descartes.

Il n'y a aucune raison pour que l'artiste — et le plus innocent, le moins cultivé avant tous les autres, peut-être — vive en dehors des courants d'instinct qui déterminent la direction particulière des esprits de son temps. Il serait au contraire assez surprenant qu'il n'envisageât pas l'univers et la destinée sous un angle voisin de celui qui guide la pensée et les expériences des savants et des philosophes ses contemporains.

La solidarité des besoins engendre la solidarité des idées et des expressions. Je ne crois pas que les savants eux-mêmes, du moins dans l'orientation de la recherche, échappent aux besoins de leur époque. Toutes nos idées portent la trace des événements profonds qui nous environnent et nous touchent et les harmonies mathématiques elles-mêmes, malgré leur éternité apparente, ne sont peut-être pas beaucoup plus indépendantes du terrain moral où elles prennent l'essor que les grandes constructions sensuelles des peintres ou des musiciens. Les sensibilités d'un même âge sont toutes dirigées vers un même but invisible, elles saisissent des rapports qu'un autre âge ne saisirait pas, elles édifient des systèmes qui satisfont les plus obscurs et les plus forts de leurs désirs. C'est ainsi que doit s'entendre l'accord intérieur, spontané, nécessaire de Phidias et de Platon, de Giotto et de Dante, de Rembrandt et de Spinoza, de Le Nôtre et de Descartes, d'Auguste Comte et de Courbet.

On comprend dès lors que la science, agissant sur l'évolution des esprits et subissant par contre-coup leur influence, semble aboutir de nos jours à des conclusions presque antagonistes de celles où des désirs trop impérieux voulaient l'arrêter il y a vingt ou trente ans. De toutes parts, elle se heurte au domaine qui paraissait épuisé de la philosophie et de la mystique, et, pénétrant dans ce domaine, en subit l'action à son tour. L'intuition prend sa revanche, et cela était fatal. Ce qu'on appelait autrefois la Raison — et qui fut, il y a un ou deux siècles, entre Descartes et Diderot, un admirable outil individuel d'investigation passionnée, une sorte d'être vivant — était devenu le rationalisme, une religion immobile, indépendante des sens, émancipée du cœur, une lampe dans un sépulcre. Ceux qui créaient peu à peu cet antagonisme irréductible entre la méthode et la vie n'avaient pas appris à voir, les soirs d'été, après la pluie, — un de ces soirs verts et purs où les couleurs et les formes semblent cristalliser en elles tout ce qui reste de jour, — un parterre de géraniums saigner dans un jardin géométrique dont les mu-

railles de verdure, taillées par la volonté, tremblent comme la surface de l'eau. Ils ne connaissaient pas le sens de l'arabesque italienne, introduisant dans la vie sa ligne fulgurante que Rubens chargeait à son tour de tout le poids de sang et de matière qu'elle pût porter sans fléchir. Ils n'avaient jamais regardé la frise des Apsaras d'Angkor, danse et musique, mouvement sensuel de l'univers même soumis à un rythme mathématique par un miracle de l'esprit... Ce sont probablement les mêmes qui se saisissent maintenant de l'intuition réhabilitée pour l'introniser dans une région extérieure à l'intelligence, et par là, la condamnent à mort. L'homme ne peut garder son équilibre. Il faut qu'il se sépare en deux, et se jette tantôt vers l'un des pôles de son âme, tantôt vers l'autre. Celui qui ne croit qu'à la science est comme un musicien d'orchestre qui s'imaginerait que la symphonie toute entière réside dans le mécanisme même de son instrument. Celui qui ne croit qu'à l'intuition est comme un musicien d'orchestre qui s'imaginerait que la symphonie continue quand tous les exécutants brisent leurs cordes et leurs archets. L'homme ne peut s'avouer à lui-même que l'intuition n'est qu'une flamme jaillissant au point de contact d'une infinité d'analyses antérieures et de raisonnements accumulés, et délivrant l'homme de la critique par la faculté qu'elle a, dans l'action, dans l'art, dans la science, de généraliser et de choisir.

Le rôle du héros européen, depuis cinq siècles, a précisément consisté à maintenir en lui l'accord de l'intelligence et du cœur pour assurer l'accès de l'individu raisonnable à l'un de ces instants de certitude dont le peuple s'empare pour épuiser la crise d'amour qui, une fois tous les mille ans, peut-être, le fait penser et agir comme un seul et même héros. Même au dix-huitième siècle français, où Diderot pressent le mouvement sourd qui dépasse toujours le prétendu progrès moral et qui enfante sans arrêt des forces nouvelles contre qui le prétendu progrès moral ne cesse de lutter, et où Lamarck recueille dans la différenciation rationnelle des organismes même, les éléments de la symphonie biologique qu'il

propose à l'avenir. Toutes les conquêtes de la raison, ses connaissances entassées, participent à la réfection d'un instinct. Le sophiste Platon était au seuil des avenues innombrables qui conduisaient à cette poussée nouvelle du génie populaire qu'on appela le Christianisme. Et Platon était parti du génie populaire hellénique parvenu à maturité. Le sentiment, point de départ de la raison, est aussi son point d'arrivée, et la conquête du conscient ramène à une inconscience féconde où les grands peuples, comme les grands individus, créent spontanément dans leur âge mûr des idées et des images, comme ils créaient sans effort des enfants dans leur jeunesse. C'est pour obéir au commandement de la vie que la raison aboutit, non par lâcheté, mais par courage, à un mysticisme nouveau. La science pure a beau avancer, elle refoule le mystère, elle ne le détruit pas. Le seuil du mystère franchi, l'art reprend tout son domaine.

Le monde moderne est si complexe, si incertain dans ses directions, si divers dans ses éléments, le terrain social si bouleversé, les destins de l'Europe rendus si précaires par la plus grande guerre de l'Histoire, un tel tourbillon de conflits d'intérêts et d'idées l'emporte, que ses lendemains sont obscurs. Cependant, les besoins de la foule européenne restent ce qu'ils étaient. Quand des peuples entiers participent à la guerre, avant-hier encore jeu et moyen des aristocraties, la guerre a plus d'action sur leur commun devenir. La guerre elle-même n'est-elle pas un phénomène extérieur à la conscience, une crise biologique terrible où l'individu disparaît, où seules éclatent ces puissances aveugles de vie collective destinées à briser ou à renouveler de fond en comble les facultés d'énergie et d'amour qui y participent? Comme l'intelligence était dépassée par la vie, la conscience morale est débordée par la guerre. Dans le vent des pampres secoués, sous la pluie tourbillonnante des grappes et des fleurs, l'ivresse dionysiaque bondit au son des crotales, des rires, des râles d'amour. Mais les griffes des panthères déchirent les membres nus. La mort et la résurrec-

tion tournent dans la bacchanale. Si l'âme européenne n'est pas anéantie, les hommes d'Europe bâtiront.

Le XIXe siècle, surtout en France, est une cathédrale diffuse. Il s'agit de l'édifier. Le néant de l'architecture, depuis cent ans, est très significatif. Le règne de l'individu entraîne la chute du monument. Nous avons vu cela bien souvent dans l'Histoire, après l'Egypte, après la Grèce légendaire, et quand le Japon s'est émancipé de la Chine, et quand la Renaissance a fait descendre des Eglises leurs vitraux pour les broyer sur la toile, leurs statues pour en orner les avenues et les jardins. Si le règne de l'individu aboutit à le rendre à la multitude, parce qu'il devient lui-même trop peuplé pour se contenir, l'architecture, œuvre des foules anonymes renaîtra, et la peinture et la sculpture rentreront dans le monument. L'art d'aujourd'hui obéit tout entier, même dans ses formes les plus passagères, à un besoin obscur de subordination à quelque tâche collective encore inconnue, qui lui suggère à son insu, et aussi confus et divers qu'il soit en apparence, la direction de ses lignes et la qualité de ses tons. Où allons-nous? Où l'esprit de vie le voudra.



RODIN. Cl. Buloz



Anvers. (*Cl. N. D.*).

# LA FLANDRE

## I

Le jour où Rubens naquit, hors de ses Flandres, d'une mère résignée et vaillante et d'un père un peu fou qui était devenu, dans leur commun exil, l'amant de la femme de Guillaume d'Orange après avoir été l'un des meilleurs compagnons du héros, Anvers n'était pas relevée. Quand sa mère, devenue veuve, l'y ramena à dix ans, le feu couvait encore sous les ruines du grand port. Il n'avait pas oublié les bûchers et les

potences, les statues arrachées des temples, la mer de sang répandue, la face livide du duc d'Albe dans son armure de fer.

Anvers ne devait retrouver sa substance que deux siècles et demi plus tard, avec la liberté. Ce n'était plus, pour les artistes, le milieu vivant qui avait essayé avec Quentin Matsys, réussi avec Breughel, de sortir du gothique brugeois pour entrer dans l'esprit moderne par l'effort individuel. Seulement, de cet effort même, étaient nés les gueux. Rubens avait été conçu en plein orage, il portait en lui, avec l'espoir exaspéré d'un peuple et l'énergie de son plus beau moment d'action, toutes ses conquêtes passées. La décadence de la Flandre et d'Anvers ne pouvait atteindre que ceux qui viendraient après lui. Il profita de la minute brève où l'Espagne desserrait un peu le carcan pour faire passer dans un flot la masse de la vie accumulée depuis deux siècles dans les greniers, les granges, les bateaux du pays, les cœurs et les cerveaux des hommes par le labeur de leurs champs, de leurs villes, de leurs ports.

Il fit mieux. Nulle contrée n'était plus avantageusement placée que la Flandre pour recueillir les courants qui traversaient en tous sens l'Occident depuis deux siècles. Bruges avait servi cent ans de trait d'union entre l'Angleterre, la Baltique, Venise et l'Orient. Anvers était le premier port de commerce du monde sous Charles-Quint. Elle drainait la France par la Meuse et l'Escaut, l'Allemagne par le Rhin, les Indes, l'Italie, les Espagnes par la mer. A l'heure critique où le Nord et le Midi confrontaient leur activité séculaire, où le problème religieux qui opposait l'idéalisme social des pays latins au réalisme économique des pays germaniques, la Flandre, cœur de l'Empire universel de Charles-Quint, tressaillait de tous les chocs que les artères du commerce lui apportaient avec les marchandises, les livres et les soldats. Luttant à la fois pour l'indépendance et la Réforme, elle resta pays d'Empire et catholique. Il était naturel que l'homme qui exprima avec une force éternelle ce moment unique de sa vie, fît entrer l'intellectualisme méridional dans la matière substantielle, grasse et mouvante du Nord.



Cl. Druet

RUBENS. Sa femme et ses enfants. (*Louvre*).

Les peintres de la Flandre s'y essayaient depuis cent ans. Mais Bruges n'était plus assez vivante au début du seizième siècle pour que ses romanisants, Jean de Mabuse et Van Orley, pussent assimiler en profondeur et sans danger l'âme italienne. Anvers, même à la fin de ce siècle, n'avait au contraire pas encore atteint un degré de maturité suffisant pour faire péné-



Cl. N. D.
RUBENS. Débarquement de Marie de Médicis. détail. (*Louvre*).

trer cette âme dans la nature originelle de la Flandre. La tentative de Quentin Matsys était prématurée, Martin de Voss, Conninxloo, Francken, le bon portraitiste Porbus n'étaient pas de taille, la tâche de Breughel, Hollandais d'origine, qui dégagea l'esprit du Nord de sa gangue primitive, était trop essentielle pour qu'il tentât de trouver son accord avec l'esprit péninsulaire. Rubens eut à peine besoin d'écouter ses deux

maîtres, l'italianisant Otto Vœnius et le flamingant Van Noort, pour découvrir en lui la fatalité de son destin que les huit années qu'il passa en Italie dans l'intimité des réalisations géantes de Tintoret et de Michel-Ange, ses voyages répétés en Espagne, en France, en Angleterre, les sept langues qu'il parlait, sa vie superbe, ses deux mariages d'amour, lui permirent d'accomplir avec une générosité sans exemple et une royale abondance.

Quelle vie! Il fut le seul héros humain, sans doute, à unir les splendeurs de la vie extérieure aux images splendides qu'il s'en faisait. La complicité d'une époque dont l'aristocratie recevait, depuis deux cents ans, son éducation artistique et que ses goûts de faste séduisaient, maintint jusqu'à la fin sa santé morale et son sensualisme dans un équilibre exceptionnel. Il était comme un roi des Flandres, il les représentait devant les rois. Ses grands dîners, ses réceptions, sa fortune, ses châteaux, son luxe, ses ambassades, rien ne put le diminuer. Jamais même il ne consentit à nous avouer qu'il souffrit de son second mariage, à cinquante-trois ans, avec une femme de seize. Il ramassa dans son inquiétude une force multipliée et répandit sur l'avenir la joie qu'il ne pouvait exiger d'elle et qu'il ne pouvait lui donner. Il acheva son existence triomphale en triomphant de l'angoisse qu'il ne put manquer d'éprouver.

Si l'on voulait chercher seulement en cet homme exceptionnel la plus haute expression de la nature flamande, qu'il réunit à l'universelle nature, on n'apercevrait qu'un aspect de son œuvre, le plus accessible, à la vérité, mais non le plus essentiel. Il faudrait s'adresser à Jordaens, qui vint quinze ans après lui, qui fut comme lui l'élève de Van Noort mais qui, tout en se tournant à chaque instant vers lui, sut vivre et agir avec tant de force confiante que, hors de Rubens, il reste l'interprète le plus robuste du paganisme flamand.

Presque jamais les pieds de Jordaens ne quittèrent le sol des Flandres. Ses yeux ne percèrent presque jamais l'espace d'opale d'Anvers. Presque jamais ils ne virent autre chose

que le va-et-vient des navires à travers la brume lumineuse, sur le fleuve bourbeux et la matière de la mer et des campagnes qu'on vendait sur le marché. Ses toiles sont un entassement d'épaisseurs vivantes. Sa confusion est une force. Un rythme lourd donne à ses orgies saintes un accent de joie énorme qui touche à l'idée générale et au symbolisme inconscient. Tout boit et mange, toutes les bouches sont ouvertes, et les narines, et les yeux, et les gueules. Les chiens, les chats, les poules errent parmi les baffreurs et les goinfres, happant, piquant, léchant sous la table les os tombés, les sauces répandues, la bière et le vin débordés. Les chairs ont l'épaisseur des citrouilles ouvertes, le lard humain fait des plis comme des saucisses, la peau des femmes est chaude comme le flanc des soupières, les mains soupèsent leurs poitrines avec les grappes des corbeilles, les trognes et les cuivres luisent, le claquement des lèvres, les battoirs des mains sur les cuisses se rythment au glouglou des flacons. On chante en tapant sur les verres, en heurtant aux cafetières leur couvercle de métal, et les borborygmes nourris par les aliments entassés jouent leur partie avec les piaillements des nourrissons indécents dans le chœur entêté des ivrognes et des commères. Ce ne sont que mangeailles, ripailles, entripaillements et paillardises auxquelles un vieux faune innocent dont la face est rutilante, la couenne tremblotante et le boyau gargouillant prend part dès qu'il a franchi le seuil des maisons flamandes, quand il a quitté pour elles le poème énorme des champs, les larges nudités d'une mythologie moins hérétique qu'on ne pense, les reins, les ventres éclatants dans la lumière, les membres robustes des femmes qui traient le pis traînant des chèvres au milieu des feuillages, des pampres et des labours.



(J Hanfstaengl.

RUBENS. Bacchanale. (*Ermitage*).

## II

Or, par le plus vaste mouvement lyrique dont un peintre ait jamais été traversé, par un sentiment métaphysique de l'univers si évident qu'il retentit d'un bout à l'autre de son œuvre comme la clameur d'un grand fleuve toujours pareille, toujours égale à elle-même à travers cent ciels reflétés, cent paysages baignés, cent villes abreuvées, Rubens divinisa cette masse animale que l'art flamand serait resté pour nous si Jordaens seul avait vécu. Il accepta la domination des puissances élémentaires comme pour les comprendre mieux, et les dirigea du dedans même de leurs centres d'action avec la formidable aisance d'un être qui sentirait sa vie portée par elles et participant à la leur. Au moment où la réorganisation des Eglises et l'organisation des grands Etats démontraient contre le seizième siècle anarchique et vivant la nécessité de maintenir dans le corps social l'unité politique, Rubens, qui fut bien de son temps, qui consentit à mettre son génie au service de la centralisation monarchique et de la restauration religieuse, affirmait avec le siècle disparu l'éternité des forces animales et la présence immortelle de la nature dans le cœur des héros.

C'est le foyer central où vont fusionner, dans un équilibre fécond, la Renaissance et le monde moderne. L'arabesque plastique avait surtout exprimé chez les Italiens le besoin instinctif d'unir les énergies individuelles dispersées et le désir de constituer l'intelligence générale de la structure de l'univers. Avec Rubens elle va retrouver dans les racines même de l'instinct l'unité intérieure du monde, que l'Eglise et la monarchie tentent de reconstituer par dehors. Elle transmet l'âme des philosophes et des artistes renaissants au dix-hui-

tième siècle, dont les peintres s'appuieront précisément sur l'œuvre du maître d'Anvers, et pressent, dans le flot vivant qu'elle lui porte, le naturisme de Rousseau, l'universalisme de Diderot, le transformisme de Buffon et de Lamarck, à l'heure où Harvey décrit la circulation du sang dans les artères et où naît Newton pour décrire la circulation des sphères dans le ciel. Elle n'est plus seulement une expression sensuelle comme chez les Vénitiens. Elle ne demande plus seulement, comme les Grecs, aux formes supérieures d'une imagination harmonieuse, d'exprimer idéalement le passage des forces dans les volumes équilibrés qui se continuent et se répondent. Elle accepte tous les aspects du monde sans en discuter la nature. La complexité formidable des sensations accumulées par mille ans de silence, le vaste trésor de formes entassé par le moyen âge, la matière énorme du Nord, elle a à remuer tout cela pêle-mêle et sans choix, dans la direction indiquée par l'esprit méridional. Elle entre avec Rubens dans la substance intime de la vie pour la mouvoir en profondeur. La ligne ondulante, lourde de chair, de terre, d'air, fulgurante de décision, qui parcourt ses tableaux dans tous les sens, renvoie aux fonds les mouvements de leurs surfaces et détermine les surfaces par les mou-



Cl Giraudon.

RUBENS. Etude, dessin. (*Louvre*).

vements de leurs fonds, c'est l'esprit même gouvernant le flot sensuel qui l'alimente. Il manie les formes du monde comme une pâte malléable qu'on allonge et raccourcit, qu'on réduit ou sépare, qu'on traîne et distribue par toute l'œuvre, comme un dieu recréant la vie imposerait un nouvel ordre au tumulte qu'elle aurait en sortant de lui. Tout est devenir dans la vie. Elle n'est qu'une force en transformation incessante qui germe et se déploie et meurt dans le monde infini des formes sans que l'esprit qui sait cela puisse arrêter son mouvement dans un seul moment d'entre elles, et l'isoler de l'ensemble complexe qu'elles participent toutes, sans un instant de repos, à composer et à détruire. Qu'il peigne le Mythe, l'Histoire, le paysage, le marché, le jeu, le combat, le portrait, Rubens n'a pas d'autre sujet que la poursuite infatigable, à travers les mille symboles de la nature en action, du dynamisme de la vie dont le fleuve immense le traverse, sans qu'il puisse jamais épuiser ses eaux débordantes et sans que sa puissance baisse à le tenter.

Tout ce qui tomba sous son regard dans sa superbe existence, tout devint un élément à la fois fougueux et docile de la conception dramatique et une qu'il se faisait de la nature. Jamais il n'étudia un objet pour lui-même, pour la vie morale et matérielle dont rayonne tout objet quand on scrute sa vie secrète. Le visage humain, par exemple, qu'il connaissait bien, qu'il mania comme un sculpteur pétrit l'argile, dont il tirait tous les jours des effets pathétiques sûrs, le visage humain ne l'intéressa jamais pour les caractères extérieurs ou profonds qu'il eût pu lui révéler. Peu importait au constructeur de mondes ce qui se passait sous les fronts qui n'étaient pas le sien et ce que révélaient d'une énigme étrangère à la sienne les yeux fixés sur les siens. Les yeux humains, les fronts humains entraient dans la symphonie comme un instrument qu'il savait faire résonner à la place et à la minute où il voulait qu'il résonnât. Quand un élan sentimental le poussait à s'arrêter une seconde dans le miraculeux voyage qu'il faisait parmi les formes, environné de matière et d'esprit, se frayant un vic-

Cl. B. D.

RUBENS. Naissance de Vénus. (*Bayonne*).

torieux passage au milieu des chairs et des arbres, traînant la terre et le ciel après lui, quand il regardait un visage de femme, une fleur, un nuage avec une attention qui l'arrêtait en route, il se reprenait si vite, il entourait sa distraction d'un tel cortège de sonorités orchestrales, qu'elle n'était plus qu'une voix dans le chœur, mêlée aux autres et perdue dans le tumulte



Cl Giraudon

RUBENS. Philopœmen. (*Louvre*).

furieux de l'emportement oratoire. Son universelle tendresse voilait les heures d'abandon. Comme ceux qui aiment tout ce qui vit, tout ce qui meurt, tout ce qui est, il semblait indifférent aux drames intimes du cœur. Il n'avait pas le temps de s'arrêter pour choisir. Il ouvrait à tous sa poitrine.

L'esprit qui dirige et maintient ce tourbillon de vie dans un cercle aussi sûr que la gravitation des astres, roule avec lui de forme en forme comme si leur ivresse même enfantait

sa lucidité. Le vin, le suc des viandes, le jus des fruits circulent dans la matière avec le mouvement lyrique pour rougir la peau, mettre de la salive aux lèvres, rentrer au sol par le choc des pieds, s'évaporer dans l'air par la sueur qui perle, passer dans les enfants par le lait des mamelles avec le sang des veines bleues, entrer dans les animaux par les herbes broutées, les os, les débris dévorés, et repasser dans l'homme par la viande et le pain. L'humanité, qu'elle aime, ou mange, ou boive, qu'elle respire l'air et le soleil du ciel, qu'elle se couche ou marche sur la terre, participe sciemment aux échanges universels, et si les paysages fermentent, si les vapeurs malsaines rampent, si le vent salubre se lève pour tordre et faire craquer les arbres, si les nuées promènent dans l'espace l'eau puisée aux flancs du sol, si les rivières s'engouffrent dans les cavernes souterraines pour faire murmurer plus loin une source entre les herbes, nous le savons en regardant un sein se gonfler au-dessus de la courbe d'un bras, un flot rouge inonder des reins où tremblent des moires grasses, une bouche s'ouvrir dans une touffe de poils roux, et le mouvement furieux d'une main qui prend, offre ou menace retentir jusqu'à l'horizon.

Cet homme avait le droit d'aimer tous les aspects de la matière, la pourriture et la vie, puisqu'il mêlait à la pourriture aussi bien qu'à la vie l'esprit, qui est leur mouvement, puisqu'il voyait la vie naître de la pourriture, la pourriture germer dans la vie et la vie et la pourriture passer sans arrêt de n'importe quel point de l'espace à tous les autres. Jamais artiste n'eut en lui, à ce degré, toujours présente, et renouvelée, et insatiable, la sensualité sainte qui nous dénonce, à tous les pas que nous faisons, chaque fois que nous ouvrons les yeux ou les narines ou que nous écoutons le grand murmure environnant, la solidarité constante qui nous lie à tout ce qui est et qui nous fait sans cesse assimiler tout ce qui est pour l'élever à notre cerveau créateur et le restituer aux hommes en images coordonnées. Il ne pouvait concevoir un objet séparé des autres. Son immobilité bouge et sa grossièreté rayonne

parce qu'il ne connaît pas un fragment de l'espace qui n'ait partout son écho, un fragment de la durée qui n'ait en lui-même son devenir, parce qu'il n'a jamais regardé un morceau de nature sans voir des formes supérieures germer incessamment en des formes vulgaires, et sans saisir dans un geste bestial un mouvement harmonieux. Il descend au charnier ou



Cl. Alinari.

RUBENS. Entrée de Henri IV à Paris, détail. (*Offices*).

s'en élève à volonté, d'un seul coup d'aile, et quand il descend au charnier, il a, aux plumes de son aile, un reflet de soleil, et quand il monte, il a de la chair et du sang à ses serres. Sans autre transition que le jeu des valeurs, la continuité des volumes et le rappel des tons, il passe d'un profil de sein tendu comme un fruit mûrissant à une mamelle pendante, d'un ventre raviné de plis à un ventre lumineux et dur, d'un visage de vieux à la peau flasque à un visage de



Cl. G. H.

RUBENS. La Chasse. (*Anvers*).

femme éclatant de nacre et de sang, d'une chair inondée de flamme à des os desséchés, d'un ruisseau pur à un étang vaseux, d'un ciel tout en argent à des abîmes de ténèbres. Mais le même flot partout circule, gonflant les formes jeunes quand les formes flétries vont se dissoudre en lui pour refaire des formes jeunes, absorbant les formes flétries avec la volupté qu'il a puisée aux formes jeunes. Dans le mouvement symphonique, jamais le pleur des violoncelles n'est voilé par le cri des cuivres, l'onde sonore réunit le désespoir à l'espérance, et le poids qui la fait descendre pousse celui qui la fait remonter.

Cet homme, d'où sortiront pendant deux siècles tous les peintres, est cependant la ruine des théories et des écoles. La vie l'emporte sans qu'il ait le temps de s'arrêter pour en donner sa formule dernière, c'est une éclosion perpétuelle toujours ordonnée et lucide, mais brisant sans lassitude tous ses cadres pour déborder au dehors avec une telle abondance, qu'à mesure qu'il avançait en âge et montait dans la lumière, il semblait que les formes se pressaient toujours plus serrées pour lui donner la joie de triompher de leur désordre avec plus d'aisance et d'ardeur. Il y eut de plus hauts caractères, des intelligences plus subtiles, des natures plus passionnées, il n'y eut jamais pareil ensemble harmonique de toutes les facultés essentielles qui font l'homme supérieur. Dans sa vie magnifique de roi de l'art, il apparaît simple et bon, de relations sûres, plein de noblesse cordiale et d'affabilité, mais sans rien d'entier, de tranché ni d'amer. Il n'avait pas besoin d'un caractère héroïque, puisqu'il était suffisamment équilibré pour ne pas abandonner sa force à la séduction des honneurs et des femmes. Il n'avait pas besoin d'une profondeur d'esprit exceptionnelle puisque les images de la vie s'organisaient en lui naturellement selon le rythme qu'elles prennent en traversant nos sens et puisqu'il créait avec l'aisance d'un animal en rut. Il n'avait pas besoin d'une passion intransigeante puisque tout ce qu'il y avait en Europe à ce moment-là de puissant ou de compréhensif lui aplanissait sa route sans qu'il eût à l'exiger.

Cette fougue, cet indicible mouvement, cet emportement effréné qu'on voit dans ses moindres esquisses n'étaient que le passage en lui de la vie universelle qui l'entraînait toujours



Cl. Hanfstaengl

RUBENS. Le Comte d'Arundel et sa femme. (*Munich*).

en avant de lui-même sans qu'il fit effort pour l'appeler à lui et sans qu'il pût la retenir. C'est de lui qu'ils coulaient, ces arbres tordus par la flamme, ces torrents de lumière et d'ombre, ce modelé mouvant qui sculpte et roule les chairs grasses,

noue et dénoue les membres musculeux dont les étreintes semblent engendrer son esprit, ces pleines mamelles de femmes, ces pis de vache lourds auxquels il a tété la vie, ces natures mortes débordantes, ces poissons, ces viandes, ces citrouilles, ces fruits de la terre et des arbres dont il fait ruisseler les chutes ou qu'il écrase sur sa toile avec le soleil et le sang. Qu'importait qu'il s'adressât, dans le langage que désirait ce siècle, au siècle le plus conventionnel, le plus épris de beau parler et d'emphase oratoire, et qu'il employât pour l'émouvoir les moyens mélodramatiques qu'il lui demandait, yeux rougis par les pleurs, corps renversés, mains suppliantes, agenouillements théâtraux, cadavres athlétiques suspendus à des croix? La vie bouillonnante emportait dans sa puissance ascensionnelle les attitudes de théâtre qui disparaissaient en elle comme les gestes des chanteurs s'effacent quand cinq cents musiciens accompagnent leur voix. Le vent sonore qui soufflait faisait claquer les manteaux et les draperies, arrachant des épaules trop larges et des décors trop pompeux ceux qui masquaient le déroulement bleu des plaines fuyant à l'horizon dans les vapeurs avec la courbe de la terre et remuant par leurs brouillards errants, par leurs ondulations volcaniques, par le vent qui les traversait. Il était apparu entre Rabelais et Bossuet et les contenait tous deux à la dixième puissance. Il traînait après lui de tels amas de lards, de graisses, de chairs rouges où les mains s'enfoncent, de cheveux blonds dénoués, de telles surfaces élastiques de dos nus, de reins lourds étalés dans la lumière, de tels amoncellements de fruits, de légumes, de rameaux âcres de pommiers, d'amers rameaux de chêne qu'il dut, pour faire entrer dans le monde moderne cet océan de matière, prendre les gestes solennels et les rabats de dentelles des maîtres de la chaire et des confesseurs des rois. C'est dans sa vaisselle d'argent qu'il servit le festin du siècle, au milieu des tentures brochées et des hauts fauteuils où prenaient déjà place des seigneurs en habit de cour, des femmes décolletées, des évêques grandiloquents. Mais il avait vu courir le sang dans les veines bleuâtres des belles poitrines



Cl. Draeger

JORDAENS. Fécondité. (*Bruxelles*)

offertes, il avait vu les mâchoires augustes broyant des os, et les fruits qu'il jetait sur la table, avec les viandes, des deux mains, étaient humides de rosée et gonflés de sucre et de jus.

Il maintint dans la vie pour la transmettre à notre besoin d'unité et de rythme, la substance amassée par le moyen âge et l'ordre introduit dans l'esprit par les maîtres italiens. Il mêla et enchevêtra dans tous les sens, en surface et en profondeur, la nature vivante aux lignes continues qui lui en représentaient la direction. Son action fut énorme, elle dure encore, elle est entrée dans notre action pour toujours. Mais il avait épuisé la vie pour plus d'un siècle, les peintres de l'Europe parurent frappés après lui d'une sorte de stupeur léthargique à qui ni Watteau ni Goya ne purent les arracher et que le dix-neuvième siècle français seul parvint à secouer.

La Flandre, surtout, en fut écrasée. Breughel à part, qui est une réalisation complète et préparait d'ailleurs sa voie, tout le seizième siècle flamand semble n'avoir eu pour fonction que d'annoncer Rubens. Les fils et les neveux de Breughel avaient cueilli seulement quelques fleurs rutilantes aux bords de l'Eden terrestre où Rubens entra seul, coupant les moissons, secouant les arbres fruitiers, traînant sur ses pas les bêtes subjuguées pour se nourrir de leur chair ou les flatter de la main, éblouissant les femmes qu'il aima sans se laisser dompter par elles. Quand il fut entré dans ce jardin, tous les autres ramassèrent les graines et les feuilles qu'il laissait tomber, sans s'en apercevoir, à chaque pas, parce qu'il avait les deux bras trop chargés et que bien qu'il fût capable d'absorber tout ce qu'il portait ou d'en orner sa maison magnifique, il savait trop que les branches, les épis, les flancs des femmes ne s'épuiseraient pas pour lui. Quand la mort l'abattit au milieu des pampres, les deux pieds sur le sol, le front dans la lumière qui mûrissait autour de lui tout ce que touchaient ses regards, le peuple d'élèves qui l'environnait, achevant ses tableaux, vivant de ses esquisses flamboyantes, ramassant ses croquis d'album pour en décorer un palais, ne

put que le dépouiller de son manteau et dénouer ses poings encore pleins... L'Eden était mort avec lui.

## III

Jordaens lui-même, le plus fort, le plus libre, ne put se soustraire à son tout-puissant souvenir. Mais du moins est-ce



Cl. Anderson.

JORDAENS. Trois musiciens. (*Prado*).

à la flamme même de Rubens qu'il éclaira son âme, au lieu de ramasser ses os. Il fit entrer encore plus de soleil dans la chair de ses grandes femmes, il fit courir plus de sang sous

leur épiderme, il les fit rayonner de plus de puissance amoureuse, il découvrit en lui-même en regardant passer le Dieu qui ouvrait sur la vie ses deux mains généreuses, des poèmes rustiques qu'il avait à peine soupçonnés. Il vit des faunes aux sabots crottés de boue s'asseoir dans les chaumières flamandes où pénétraient derrière eux les vaches et les poules, et partager avec le paysan la grappe serrée et le pain frotté d'ail. Il vit plus de lueurs liquides dans les yeux des jeunes filles et plus de grâce furtive dans le sourire de leur bouche. L'esprit du monde le traversa d'un large éclair.

Les autres se partagèrent l'univers de Rubens. Snyders rassembla dans ses arches bibliques les bêtes éparses dans les trois mille toiles du héros. Il ne retint de l'énorme spectacle du monde où Rubens s'était enfoncé, des cieux, des mers, des femmes nues, des bois vivants, des sources, des prés, des palais de marbre et des chaumières qu'il avait dissous dans le sang de ses veines pour les dérouler sur la toile au choc de son cœur, que les poissonneries et les charcuteries des rues, la palpitation nacrée des ventres, le frisson luisant des écailles, le glissement visqueux des longs corps cylindriques, l'épaisseur des viandes, la chaleur des poils et des plumes entassés pêle-mêle, une odeur de mer et de sang caillé flottant parmi les rousseurs des gibiers d'automne, les bleus et les verts des algues et des profondeurs marines. C'était encore trop pour lui. Fyt l'aida dans sa besogne. Crayer, qui aimait aussi les poissons, la mer, les viandes de boucherie, ferma les yeux timidement pour leur laisser ce domaine et crut devoir se réserver les portraits équestres, les triomphes monarchiques et les théologies pompeuses dans le décor des colonnades torses et des tentures de brocart. Le bon peintre Jacob van Oost lui abandonna les nus athlétiques et les mélodrames musclés pour s'enfermer dans sa Bruges mourante avec ses bourgeois enrichis qui se drapaient dans les manteaux et les pourpoints dont Rubens habillait ses princes, debout dans la grandeur des ciels. Van Dyck s'empara des mains, des visages, dépouilla les soldats de leurs harnais de guerre pour mieux voir leurs

chevilles et leurs poignets, et habilla de robes très étoffées les divinités de la Flandre païenne pour goûter un plaisir plus pervers à les déshabiller ensuite. Là où étaient le geste sûr, la puissance aisée, la superbe élégance de la force en action, il substitua le geste apprêté, la grâce maniérée, l'élégance apprise et fanée de la servitude et de l'oisiveté de cour.



Cl. Braun.

VAN DYCK. Son portrait. (*Coll. privée*).

Le noble avait quitté l'armure. Il avait accepté que son donjon devint un château de plaisance, il avait livré au roi ses ponts et ses chemins contre de beaux habits brodés. Mais il lui restait encore dans les os une vigueur cavalière qu'une pointe de corruption énervait au bout de ses doigts et pâlissait sur son visage. Van Dyck promena du Sud

au Nord sa pénétration nonchalante. Il découvrit en Italie, dans de grands palais tristes, les petits-fils d'une aristocratie violente qui s'abandonnait à sa déchéance morbide. Les petits-fils d'une aristocratie brutale qui renonçaient à disputer le pouvoir aux marchands le firent venir en Angleterre. Là, des visages nerveux, rétractés par l'orage intérieur qui ne peut plus se répandre, ici des faces pâles à cheveux blonds, de longues mains pâles sur des hanches, l'altière résignation d'avoir à enfermer sa force inemployée et décroissante en de grands parcs pleins de feuilles brouillées par la vapeur qui monte des pelouses gorgées d'eau. Partout des hommes séparés du torrent du siècle, isolés dans leurs plaisirs, isolés dans leur ennui. Le maître avait traité avec les grands, les grands traitaient l'élève. Son goût, sa culture facile, son élégance mousquetaire et son talent de couturier le leur rendaient indispensable. Il employa la force que lui laissait sa vie factice d'artiste trop adulé des oisifs et trop aimé des femmes à devenir le peintre du monde et de la mode, le premier en date et en valeur. Pour une tête hautaine ou fine sur un grand ciel vivant, pour une belle main tenant un mouchoir de batiste, pour un éclair de profondeur qui lui fit apparaître un jour, dans une figure charmante et niaise, le symbole incarné des vieilles races dévorées par leur temps qu'elles croient dominer avant qu'elles aient seulement essayé de le comprendre, il gâcha sa verve fatiguée à froisser des pourpoints, à mettre à demi des gants qu'il jetait ensuite avec négligence, à faire mousser des dentelles, à recouvrir sa tête folle d'un feutre à plume ondoyante, à écarter les pointes de ses pieds enfermés dans des bottes molles, à s'appuyer du poing sur une haute canne en relevant sa moustache.

Il ne comprit peut-être pas que les succès et les plaisirs suçaient peu à peu son sang pâle, et, s'il souffrit, c'est de sentir sa déchéance sans en connaître les causes et pouvoir se reconquérir. Comme tous les êtres sensibles devenus hommes de plaisir, il est triste. Il y a plus de noirs et de gris dans une seule de ses toiles que dans toutes celles de Rubens. Il n'a

jamais connu sa joie sensuelle, qu'il a gaspillée çà et là. Il n'a jamais eu sa large foi païenne, et nulle autre pour la remplacer. Dans ses tableaux de religion, il accepte tout à fait, par son sensualisme insinuant et fade, d'être le peintre des Jésuites que Rubens avait effectivement servis en inondant de vierges séduisantes les Eglises, comme ils le lui demandaient, mais qu'il avait combattus profondément en maintenant contre eux, pour lui faire traverser son siècle, la force révolutionnaire de la vie. Il flattait la dévotion bienséante de ceux qui ne croient plus. Par ses tableaux de religion il consentait à jouer, en Flandre, avec plus de désinvolture et des évasions plus fréquentes, il est vrai, le rôle qu'allaient remplir Bernin en Italie avec une grandiloquence tapageuse, Lesueur en France avec une douceur trop fade, Murillo en Espagne avec un sensualisme équivoque et malsain. Philippe de Champaigne, qui avait à peu près son âge, dut faire, pour réagir contre les tendances du siècle, un effort d'autant plus âpre et dur, qu'il avait reçu, comme Van Dyck lui-même, l'éducation païenne des vieux Flamands et voyait sur l'horizon de sa jeunesse le tumultueux passage de Rubens. Par une de ces brusques ruptures d'équilibre que seuls les grands mystiques peuvent s'infliger, il oublia jusqu'à la joie de peindre qui est toute la raison d'être des maîtres de son pays. Il fixa ses yeux sur les crucifix de bois cloués aux murs nus des



Cl. Brogi

VAN DYCK. Portrait (*Musée de Lille*).

cloîtres jansénistes. Il peignit la chair de sa chair vêtue de bure grise, il couvrit d'une cendre froide les portraits agenouillés des martyrs du doute chrétien. Rubens avait vaincu sans lutte, sans même sentir leurs entraves, parce que sa vie entraînait tout, l'appareil des allégories et la volonté de démonstration dogmatique que lui imposait son temps. Lui



Cl. Druet.

PHILIPPE DE CHAMPAGNE. Les religieuses de Port-Royal. (*Louvre*).

mort, nous entrons décidément dans un siècle où l'art ne vivra plus — ou plutôt n'essaiera plus de vivre — que de formules, de préoccupations pédagogiques, de théories et d'intentions moralisantes.

Ce siècle prendra d'ailleurs pour champ d'action une autre terre que la Flandre. Elle suffisait à peine, après la visite d'Hercule, à nourrir Jordaens. Van Dyck n'y put vivre plus de six années de sa vie d'homme. Philippe de Champaigne

déserta Bruxelles pour Paris. La Hollande victorieuse suçait la vie des Pays-Bas. Quand elle n'envoyait pas ses peintres à la Flandre, comme cet étrange Brauwer qui mourut à trente-deux ans, après avoir battu les cabarets d'Anvers pour y surprendre des visages de joie, de douleur grimaçante ou d'attention comique brusquement apparus dans l'ombre et que la grande aile invisible qui devait soulever Rembrandt effleura peut-être, elle imposait aux derniers artistes flamands ses défauts les plus certains. David Teniers s'emparait de son esprit anecdotique et déroulait des danses immobiles, des orgies silencieuses et des Kermesses mortes dans des paysages gris et doux. Un frisson de deuil, un frisson pâle et froid passait sur la terre flamande. Son libre espace où les brumes de l'Escaut et de la mer du Nord avaient fourni à ses artistes, de Van Eyck à Rubens, l'ambre et l'opale, allait s'éteindre tout à fait. Sa dernière vibration frémit sur les batailles ordonnées comme des quadrilles et les forteresses pour rire que Van der Meulen offrait humblement au roi de France, dans quelques vapeurs bleues et fines qui montent parmi les arbres légers. La Flandre avait assez donné au monde. Sa vie confuse, épaisse et riche, sa vie gonflée de sang, de sucs, ivre de force, suante d'odeurs fécondes, avait fait passer son esprit, par Rubens, dans les veines de l'avenir.



BRAUWER. Le Chirurgien. Cl. Hanfstaengl



*Le polder.*

# LA HOLLANDE

## I

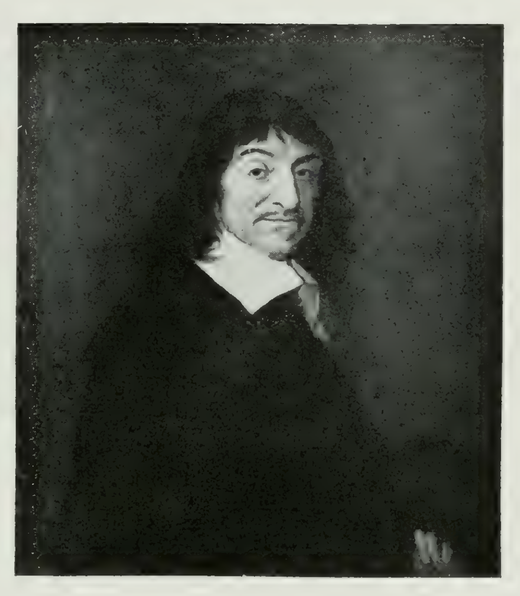
La Hollande, qui touche aux Flandres, ne leur ressemble pas. D'abord, dès qu'on approche des bouches des fleuves germaniques, l'aspect du pays change, la plaine descend sous la mer. La Hollande fait de l'élevage, de la culture, les Flandres de l'industrie. Et puis les Flandres restent catholiques, et, jusqu'au dix-neuvième siècle, soumises à l'étranger. La

Hollande, dès le début du dix-septième, est protestante, et libre. Tandis qu'Anvers est entraînée dans l'attraction des civilisations du Sud, la Hollande prend possession d'elle-même dans un élan de force qui brise ses liens.

A dater de ce moment-là, elle échappe au despotisme des Renaissants méridionaux. Les Italiens prennent leur pays pour prétexte, l'artiste abstrait, invente, le monde le sollicite incessamment à trouver une direction aux apparences qu'il lui offre, une valeur agrandissante pour l'esprit aux formes dont il veut généraliser le sens et suivre les enseignements pour élever la race et exalter tous ses désirs. Rubens traîne à leur suite la force du Nord. Les Hollandais, au contraire, prennent leur pays pour sujet. Ils « en font le portrait ». C'est lui qu'ils aiment, parce qu'ils ont souffert pour le conquérir et le garder, parce qu'il les nourrit bien, parce qu'ils ont travaillé pour l'améliorer, l'aménager, le protéger contre l'homme et la mer. Ils ont lutté dix siècles pour s'emparer de ses boues, bâtir sur elles, relever leurs villes qui s'effondrent dans les tourbières ou qu'un raz de marée noie dans la vase et le sable mouvant. La vie leur fut trop dure, et maintenant elle est trop bonne à vivre pour qu'ils cherchent hors de ses aspects quotidiens l'éducation intellectuelle qu'elle peut donner à ceux qui vivent dans la liberté, l'oisiveté, les excitations passionnelles des pays méridionaux et que tourmentent les besoins d'une imagination laissée à elle-même ou la volonté torturante d'en réprimer les excès.

Dès qu'elle eût saisi la liberté, la Hollande ne sortit donc plus d'elle-même. Elle ne parut même pas avoir à lutter pour conserver le droit de dire d'elle ce qu'elle en pensait, ou plutôt ce qu'elle en voyait. Elle se regarda vivre. Elle n'aperçut seulement pas la guerre qu'elle était obligée de soutenir encore avec des voisines plus riches pour qu'on lui laissât dessécher ses polders et fonder ses comptoirs. Son héroïsme ne la toucha pas. Elle n'en eut pas conscience. Elle y vit un moyen de conquérir son droit de vivre comme elle l'entendait, en commerçante active, en femme d'intérieur soigneuse et propre, aimant

la bonne chère, le confort, l'amour à domicile, les beaux vêtements et les lingeries blanches qui témoignaient d'une existence saine et d'une probité intéressée. S'il y eut jamais un peuple naturellement sociable, de sentiments peu compliqués, d'un équilibre permanent et qui se refit sans efforts, sans secousses, c'est celui-là. Son plus grand homme, ou plutôt son seul homme vraiment grand y apparut comme un monstre. Elle le lui fit bien voir.



Cl. Giraudon

FRANZ HALS. Descartes. (*Louvre*).

La Hollande pratiqua la peinture comme elle s'était battue, comme elle pratiquait déjà et pratique encore le négoce. Cette fonction, chez elle, ne correspondit pas comme ailleurs à une frénésie de conquête qui s'annonce de loin comme par des frissons de fièvre et laisse après elle la fatigue, la tristesse, souvent la mort. Elle commença brusquement, elle cessa brusquement. C'est comme la joie d'un jeune animal qui s'ébroue et gambade, et après avoir pris conscience de sa santé, de sa vigueur, de la souplesse de ses muscles et de la profondeur de ses poumons, ne songe plus qu'à brouter. Quand elle ne sut plus peindre, elle n'en eut pas de remords. Son art avait manifesté un moment de sa puissance, large, paisible, positif, joyeux, et voilà tout. Quand il ne la manifesta plus, cette puissance continua, mais au lieu de s'exprimer par des couleurs et des formes, elle s'exprima par plus de bateaux sur la mer, plus de marchandises dans les ports, des canaux plus

nombreux, des digues plus solides, plus de bien-être partout.

Ces forces, on l'a dit bien des fois, venaient du magnifique effort qu'avait fait la Hollande pour s'arracher à l'étranger. Quand l'homme, pendant quarante ans, s'est armé tous les jours pour gagner le pain du soir et le droit de vivre à l'aurore, qu'il s'est levé la nuit pour aller, dans les trombes de



Cl. Hanfstaengl

FRANZ HALS. Les directrices de l'Hôpital. (*Harlem*).

vent et d'eau, glisser la torche aux sabords des vaisseaux de guerre, quand il a vu se dresser pour lui des bûchers sur toutes les places, des potences à tous les carrefours, il pourra, s'il n'a pas faibli, regarder avec orgueil ceux qui naîtront de sa vaillance. Tous les peintres de la Hollande étaient fils ou petit-fils de ceux qui avaient fait la République. Mierevelt, le premier, naît en 1567, la veille de l'insurrection. Le dernier, Hobbema, en 1638, quand l'Espagne est tout à fait vaincue, quand la Compagnie des Indes Orientales inonde les ports de

denrées, quand les Pays-Bas se sentent assez forts pour commander à leur mer dont ils barrent la Tamise avec les vaisseaux de Ruyter et qu'ils précipitent au devant des soldats de Louis XIV à travers les digues crevées. Entre eux Frantz Hals, Van Goyen, Rembrandt, Van Ostade, Albert Cuyp, Ruysdaël, Terborgh, Pieter de Hooch, Vermeer de Delft, cent autres. Les Gueux de mer ont lancé dans le flanc des femmes la puissance du combat.

Quelques-uns, sans doute, en ce pays où tout le monde peut être peintre sans effort, s'il ouvre les yeux, avaient fait de la peinture avant les deux générations qui naquirent des vainqueurs. Mais c'étaient des voix isolées, et sans échos. Les quelques petits paysans qu'avait éveillés par hasard, dans la Hollande en formation, la grande lumière diffuse qui flotte des bouches du Rhin aux digues du Zuyderzée, s'étaient rendus à pied à Bruges, à Gand, à Anvers, à Bruxelles où les colporteurs et les traficants de la côte leur avaient conté que ceux qui faisaient des tableaux pour les donateurs et les confréries gagnaient largement leur pain. Au quinzième siècle, si Van Ouwater, d'ailleurs élève de Van Eyck, revint à La Haye, Dierick Bouts vécut à Louvain, Claus Sluter alla jusqu'à Dijon, Malouel jusqu'à Paris. Au seizième siècle, Cornelissen, Mostaert restaient chez eux, mais regardaient Anvers, Pieter Pourbus habitait Bruges. Antoine Mor servait l'Espagne au point d'en acquérir la force aride, la sèche ardeur, le caractère sombre et nu. Lucas de Leyde, s'il ne sortait pas de chez lui, était sollicité tantôt par Anvers, tantôt par l'Allemagne qui l'emporta tout à fait quand Dürer fut venu le voir et qu'ils eurent échangé leurs idées sur la manière de creuser le cuivre et le bois. Et cependant, s'il y eut en Hollande, avant la guerre, un véritable Hollandais, c'est bien ce bon graveur de paysages blonds et de joies populaires où la verve de Van Ostade se pressent quelquefois. S'il n'était mort à quarante ans, s'il avait pu voir Pierre Breughel qui avait quitté pour Anvers la campagne de Bréda où flotte le brouillard doré des fleuves, nous aurions connu plus tôt, sans doute, le visage des

Pays-Bas. Mais il disparut au moment où l'Italie devenait à la mode en Flandre, où Jean Schoorel tentait de l'introduire à



Cl. Moreau frères.

VAN GOYEN. Les patineurs. (*Musée d'Orléans*).

Utrecht, où la Hollande semblait accepter Charles-Quint et renoncer à l'orgueil de saisir la liberté.

L'insurrection qui mit les Pays-Bas en possession de leur indépendance était si bien l'indice de leur maturité d'esprit que

la peinture, à peine née, s'empara de tous ses moyens. Entre les fils des insurgés et les premiers peintres hollandais qui regardaient vers l'Italie ou la Flandre, il y a un demi-siècle de silence. Pas de primitifs en Hollande, moins encore qu'à Venise. Les peintres des confréries sont déjà des hommes modernes. Frantz Hals, dès la première œuvre, est grand peintre, il connaît toutes les lois de la polyphonie plastique, il a la liberté, l'aisance, le sentiment puissant et direct de la solidarité permanente et complexe de la forme, de la couleur, de la conscience et de l'espace, et dès la première heure, il est Hollandais. Et dès lors, ni chez lui, ni chez aucun de ceux qui vont paraître on ne trouvera trace de ces rythmes italiens dont Rubens et ses successeurs animent la matière du Nord. L'art hollandais se fait d'un bloc, reste jusqu'à sa dernière heure dans les limites matérielles et morales de la Hollande et, du commencement à la fin, révèle les forces intérieures à qui la révolution a violemment donné le jour. Il est l'affirmation la plus fortement et uniquement nationale que l'histoire ait apportée.

## II

Les enfants artistes qui naissaient tous les jours et partout de l'énergie de la révolte derrière l'épaulement des digues d'où l'on ne voit que le ciel et sur les bords des canaux où les voiles passent contre les haies, eurent envie de peindre presque en ouvrant les yeux. De peindre seulement. Non pas d'imaginer, de démontrer, non pas de chercher, par delà la vie sensible, le monde d'idées qu'elle enferme, mais de peindre, mais de fixer l'ombre des voiles sur l'eau, les coups de soleil dans la brume, les taches blanches et noires des bestiaux dans le polder, les filets bleus qui sèchent dans la forêt des mâts.

Et comme on les appelait dans les grosses villes marchandes où s'épanouissaient les rangs d'une bourgeoisie enrichie par les trafics et consolidée par la victoire, ils y apportaient toutes fraîches les harmonies de leur ciel. D'ailleurs, les chemins d'eau qui parcouraient les campagnes s'entrecroisaient dans



Cl. Hanfstaeng

V. DER MEER. Le fleuve en hiver. (*Amsterdam*).

les villes entre leurs maisons de brique et de verre, les gros bateaux ventrus déposaient sur les quais étroits la farine, le lait, le beurre, le fourrage, les fleurs qu'ils apportaient des champs. Et puis, le vent d'ouest poussait au-dessus des pignons dentelés, des canaux, des ponts courts, des platanes d'Amsterdam, de Leyde, de Delft, de Dordrecht, de Haarlem, les mêmes grands nuages qui versaient aux plaines basses

l'eau dont elles sont si gorgées que la plupart des moulins tournent pour les en débarrasser.

L'orgueil paisible d'avoir conquis le droit de vivre à sa guise poussait la solide bourgeoisie hollandaise à utiliser d'abord à son profit cette envie de peindre que la génération



Cl. Hanfstaengl

PAUL POTTER. Le bois de La Haye. (*Berlin*).

montante manifestait impatiemment. Elle jouissait de sa richesse, et de toutes façons. Ce n'était déjà plus la Hollande qui se lève, les solides effigies noires du vieux Mierevelt, ni même les assemblées sévères que Ravestein, autre peintre de confrérie, fournissait à la même époque, et encore moins les tentatives qu'ébauchait Cornelis Tennissen, sous le règne de l'Espagne, un demi-siècle auparavant. Maintenant, quand les gardes civiques qui fortifiaient ou reconstituaient partout

leurs compagnies, sortaient pour aller tirer l'arquebuse, ils suspendaient leurs rapières à des écharpes de soie, ils mettaient à leurs feutres de grandes plumes ondoyantes, ils déployaient des étendards brodés. Nulle fanfaronnade, mais la joie de la fortune acquise avec la force calme qu'ils gardaient au milieu des plus grands périls. C'étaient des hommes forts. La guerre, le commerce, l'orgie, rien n'entamait leur innocence. En rentrant de l'exercice, ils mangeaient et buvaient comme on mange et boit quand on est riche, qu'on mène une vie puissante, qu'on respire la mer et qu'on a marché dans le brouillard qui monte des pâturages mouillés. Une complicité muette s'établissait entre eux et ceux qu'ils chargeaient de les peindre. Quelques-uns, à vrai dire, ne les comprenaient pas tout à fait, d'autres trop bien. Quand Rembrandt s'avisa de s'emparer d'eux comme d'une matière qu'on remue et plie à sa guise pour l'identifier à son être, la pétrir de lumière et d'or et la rejeter dans la vie ainsi qu'une autre vie qui s'y mêle, mais y fait fulgurer au passage la trace de l'esprit, ils ne le lui pardonnèrent pas. Quand Van der Helst les habilla de satin, les mit devant lui, magnifiques, tous de même importance, bien sages malgré leurs chopes et leurs armes, et le regardant tous en face, ils furent trop contents du peintre qui les faisait si ressemblants et si splendides pour que nous ne le trouvions pas un peu trop semblable à eux. Mais Frantz Hals, lui, leur donne juste la valeur qu'ils ont pour nous, ou plutôt, c'est par lui que nous connaissons leur valeur. Jamais on ne peignit mieux que cela, jamais on n'exprima avec plus de puissance simple la surface de la vie, en restituant leur hiérarchie réelle à tous les éléments qui la révèlent à nos yeux.

Quand il avait passé la soirée à échanger avec sa femme des gifles et des gros mots, la nuit à cuver son vin, on eût dit que le jour suivant l'esprit était plus net, la main plus ferme, l'œil plus apte à saisir les harmonies mouvantes qui entraient dans son atelier avec les marchands d'épices, les escompteurs, les brasseurs, les drapiers revenant du tir à l'arquebuse, et les larges oppositions par où il introduisit dans

la peinture une source de vie si savoureuse qu'il l'épuisa jusqu'au fond. Cet ivrogne inondait de feu tout ce que touchait sa brosse. Sans doute, entre deux séances, il s'asseyait aussi à la table du banquet, au milieu de ces gaillards rouges, dont les cheveux étaient coupés drus, la courte barbe blonde en pointe et la moustache en croc. Et quand les figures étaient à point, rondes, pleines, qu'elles reflétaient la joie des estomacs garnis et des digestions faciles, on repassait les baudriers, on remettait les feutres sur la tête, on faisait bouffer les vastes nœuds de soie qui traversaient les justaucorps et les pourpoints. Alors les écharpes bleues, oranges, rouges, les plumes vertes, le drap noir, la batiste tuyautée des cols et des manchettes, l'ondulation soyeuse des bannières qu'on faisait flotter sur les tables en désordre ou qu'on pliait au hasard pour mélanger les couleurs, tout semblait recevoir, par les poings qui tenaient les hampes, par les tempes gonflées sous l'ombre des grands chapeaux, les mains versant et recevant du vin rouge dans les verres de cristal, le flot du sang échauffé qui roulait dans les artères.



QUELLIN LE VIEUX. Haut relief du fronton du Palais d'Amsterdam.

Quand il était à la recherche des surfaces colorées du monde, Frantz Hals peignait avec autant de volupté la fraise d'une collerette ou la frange d'une écharpe que le rire luisant d'une servante, l'éclat de gaieté d'un jouvenceau blond ou la figure sanguine d'un officier bourgeois. Mais ce grand virtuose changea, ce qui n'est pas fréquent chez les virtuoses. Il semble qu'après la soixantième année, une sorte de remords le prit. Peut-être s'était-il lié avec Descartes dont il fit, vers ces temps-là, un portrait si nettement compréhensif de l'esprit inquiet et têtu du philosophe? Peut-être la pauvreté qui le fit mourir à l'hospice, la fréquentation des vieillards, des malades, l'avaient-ils déterminé à regarder en lui-même et par conséquent à tourner sur le dehors des yeux plus clairvoyants? Tout à coup on voit sa palette non s'assombrir — elle garde son éclat limpide, sa transparence, sa franchise — mais supprimer toutes les notes intermédiaires du clavier, ramener au blanc, au noir, tous deux infinis de nuances, de timbres, de sonorités, tout le répertoire expressif des couleurs de la nature. Y a-t-il plus d' « âme » qu'ailleurs dans ses *Régents,* surtout dans son dernier tableau, ses *Régentes,* qu'il peint à quatre-vingt-quatre ans, quand sa main n'est plus à lui ? Tous les peintres savent bien que le mot n'a pas de sens dès qu'on ne trouve pas le prétexte à le prononcer dans la qualité de la peinture. Mais parfois, il est vrai, les vieux apprennent, ils s'humilient, ils avouent n'avoir pas compris, ou mal compris, ils rentrent à l'école de la nature par la porte du cœur. Presque tous les maîtres ont connu cette seconde innocence et se sont sentis sans peur redevenir maladroits. Titien nous a donné ce grand spectacle, nous le retrouverons chez Rembrandt et aussi chez Velazquez. La surface du monde semble s'effacer de leurs yeux, et si l'esprit des formes leur apparaît plus nettement, ce n'est pas que l'esprit se sépare des formes, c'est que le maître a découvert, au contraire, la solidarité constante des formes et de l'esprit, que la logique interne de la vie s'impose à lui, et que l'accident recule à mesure qu'il saisit la loi. C'est là ce qui touche quand on a



Cl. Hanfstaengl.

REMBRANDT. La mise au Tombeau. (*Munich*).

vu la dernière œuvre de celui qui fut presque jusqu'à la fin le plus extérieur des peintres. Aucune séduction dans ce qu'il regarde, une chambre austère d'hospice, de vieilles mains, de vieux visages et l'ombre croissante des jours, la fin de ces vies, et de la sienne, mais la matière et la pensée ne font



REMBRANDT. La leçon, dessin. (*Coll. p*re).

plus qu'une seule chose et cela est d'autant plus beau que quand il sait où est la force, sa main faiblit.

Il était dans l'ordre que les peintres de Hollande fissent, à soixante ans, les portraits de ces cinq ou six personnages graves, assemblés autour d'une table, vêtus de noir et de blanc. Ils vieillissaient en même temps qu'eux. Ceux qui avaient vu et fait la guerre, ceux qui, dans l'âge mûr, avaient pratiqué largement et sans inquiétude les exercices militaires, le commerce, la table et l'amour, jugeaient bon, quand leur

peau perdait sa fraîcheur, se gerçait, devenait grise, de se livrer à la philanthropie et à l'administration. Les vieux marchands et leurs femmes s'occupaient de bonnes œuvres. Chaque âge a ses plaisirs. Et la Hollande est une nation sage, qui fait cadrer sans difficulté la bonne chère, la hiérarchie des fonctions et l'ordre social tels que les ont fixés l'économie et l'évolution du pays, avec les commandements du saint Livre. Et il est très bien qu'elle soit ainsi, car cela donne à l'art qui nous a raconté sa vie cette assiette, cette paix, cette tranquillité puissante qui font un contraste si parfait et si instructif pour l'esprit avec la fièvre et la douleur que cache l'art méditerranéen. Tous ceux qui peignirent, avant et après les *Syndics* de Rembrandt et les *Régentes* de Hals, ces réunions solides de figures que la matérialité du négoce et l'égalité d'âme qui vient de la santé physique et morale marquaient jusqu'à la venue des rides et des cheveux blancs, Verspronck, Thomas de Keyser, Santwoort, Flinck, Elias, Jacob van Loo, Jean de Bray surtout, eurent de cette société une vision si pleine qu'on sent qu'ils consentaient à elle et qu'on comprend, à les voir, qu'aucun choc extérieur n'en ait dérangé l'harmonie. Rembrandt à part, ils n'ont rien de différent de ceux qui posaient devant eux. La Hollande sociale, elle aussi, est une œuvre d'art magnifique, et on ne peut en vouloir à ses artistes d'accepter d'être des bourgeois trop satisfaits.

## III

La ressemblance étroite de ces peintres avec ce qu'ils représentaient fait comprendre que les regards de ceux qui voient dans l'œuvre d'art l'image du milieu historique et géographique, aient invoqué leur témoignage. Van Ostade a flâné dans tous les villages, il est entré dans toutes leurs maisons.

C'est un badaud. Il va s'asseoir à l'auberge, il pénètre dans la cuisine, il descend à la cave, il explore la basse-cour. Il entr'ouvre un volet pour assister à la classe enfantine. Quand un violoneux fait danser les garçons et les filles sous les platanes de la place, il se précipite à la porte et s'installe au premier rang. Chaque fois que le dentiste ou le barbier opère, il est là. Toutes les choses inertes, un vieux tonneau, un vieux baquet, un pot de grès cassé, des livres sur une planche, des assiettes, des bouteilles, le pêle-mêle d'un atelier, d'une cuisine, d'une échoppe, d'une forge sont des amis qu'un rai de soleil venu de la fenêtre, le reflet d'un foyer où des volailles rôties se dorent de jus ruisselant, l'éclair d'une casserole de cuivre ou d'un fer rouge sur l'enclume animent pour qu'ils participent à l'affairement, au bruit, au silence, à la vie de l'heure. Tout vit, tout a le même droit à vivre, et à vivre sans apprêts. On boit, on mange, on chante, on rit, on aime, on se soulage avec candeur. Et si la discipline sociale et la rapidité des échanges ont introduit plus de tenue dans les villages, si la vie est moins innocente, il y a encore, dans la Hollande d'aujourd'hui, de quoi expliquer tous ses artistes dans l'ensemble de leurs tendances, et même de les décrire dans le détail le plus infime de leurs réalisations. La puissance joyeuse du tempérament hollandais effectuant sa conquête a baissé quelque peu sans doute, mais si la lecture que les vieux font de la Bible est plus sagement écoutée, elle n'est pas mieux obéie dès que l'instinct perce l'écorce des convenances hypocrites et de l'apparente unité des mœurs. Les jours de fête populaire, les jours de fête intime, la même santé sanguine déborde dans les repas, dans les gestes, dans les propos. Les vieux maîtres y reconnaîtraient leur race, et les cadres où agit sa force, car la plaine absolue parcourue de voiles blanches, les quatre cents moulins aux ailes rouges qui tournent autour de Zaandam et l'espace sont toujours là. Van Goyen, par exemple, est le pays-bas lui-même, une tranche de terre découpée, avec un grand pan de ciel. Cette poussière d'eau dorée qui baigne tout, ces grandes traînées de soleil sur un



Cl. Hanfstaengl.

REMBRANDT. Jeune femme à la fenêtre. (*Berlin*).

coin de pâturage, alors qu'en dehors d'elles tout plonge dans une ombre lumineuse, ces ciels qui sont remplis de nuées blanches et laissent passer quand même la lumière pour éblouir le sol d'or liquide et pulvérulent, on ne sait plus, quand on



Cl. Hanfstaengl.

REMBRANDT. L'autopsie. (*Amsterdam*).

a traversé la Hollande, si c'est Van Goyen qui nous les a révélés ou le pays plat qui se déroule de l'île de Walcheren à Groningue et d'Amsterdam à Bréda. L'hiver, quand les canaux et les étangs se prennent, si l'on va voir les patineurs filer et disparaître entre les arbres dépouillés et les maisons coiffées de neige, on l'y retrouve et Van Ostade aussi, et Van der Meer d'Amsterdam, l'amoureux des horizons immenses,

qui sont tous venus, soufflant dans leurs doigts et battant la semelle, pour tenter de fixer l'entrecroisement des petites silhouettes noires sur l'uniforme blancheur et le ciel rose et glacé des après-midi scintillantes. Quand on a vu le départ des lourds navires penchés sous la voilure, les oriflammes claquantes, le mouvement des flots, l'immense étendue grise où naît une incertaine lueur d'or, c'est qu'on a regardé la mer en compagnie des Van de Velde, du haut des dunes de Scheveningen. On connaît Paul Potter sans l'avoir jamais rencontré si l'on a longé quelque enclos où les taureaux et les vaches errent pour nourrir leur sang et leur lait de l'herbe toujours mouillée et du vent salé de la mer. Sa peinture est trempée de l'haleine de leurs poumons, de leur bave argentée, de leur sueur qui s'évapore, de l'humidité de leurs naseaux, et leur pelage y prend l'éclat noyé qu'il a dans l'étendue poudroyante dont la transparence s'atténue peu à peu sans jamais s'évanouir avec les vapeurs épaissies par la distance. Tous, même les plus humbles et les plus inconnus d'entre eux ont fait entrer dans leur peinture quelque chose de la vaste brume opalescente où la moindre tache colorée prend une admirable valeur. La Hollande est imbibée d'eau, l'eau monte du sol, de la mer, l'eau unit le sol et la mer au ciel qu'on n'aperçoit jamais qu'à travers son voile impalpable que l'or du soleil, l'argent de la rosée, la pâle émeraude des flots teintent simultanément ou tour à tour. Chaque gouttelette de vapeur est un appareil invisible à réfléchir, à briser, à réfracter la lumière. Un vaste prisme flotte qui transfigure tout et donne la gloire du jour à tout ce qui, hors de là, est ombre et ténèbres, aux choses qu'on ne voit pas ou qu'on cache partout ailleurs.

Tenu au logis par les jours maussades et les nuits longues pendant la mauvaise saison, le paysan hollandais retrouve, à la fonte des glaces, quand la terre bouge, quand les premières pousses percent le givre, l'enchantement toujours vivant de la renaissance du monde. Jusqu'aux lointains évanouis dans la vapeur qui monte des rigoles et des canaux, le pâturage jaune et vert s'étend tout uni avec ses bestiaux qui broutent par

bandes ou sont couchés sur le sol, ses poulains qui galopent et les voiles de ses bateaux et les ailes de ses moulins que dorent ou assombrissent les coups d'ombres et de rayons. Parfois, quand la terre est recouverte de buée, elle reste invisible jusqu'à la hauteur de ses herbes et les animaux et les choses semblent flotter au-dessus. La pluie et le soleil se mêlent, le voisinage de la mer fait au travers des illuminations inattendues, l'eau répandue partout donne sa profondeur liquide aux verts, aux noirs, aux rouges, aux bleus que les prés, les champs de fleurs, les troupeaux, les maisons dispersent dans le polder sans qu'ils cessent jamais d'être à la fois éclatants et perdus dans le brouillard lumineux. De loin, tout apparaît comme une tache brillante qu'une frange indécise irise sur ses bords pour la mêler à l'air saturé de vapeur d'eau. La forme flotte. Et quand le Hollandais veut la fixer, c'est presque en peintre qu'il sculpte. Quellin le Vieux n'a pas le sens des profils arrêtés et des masses définies. L'espace noie et fond ses sculptures décoratives. Mais vu de près, il est Rubens. Leur modelé remue dans le contour, leur plan dodu fuit et ondule sous le tremblement de la chair. Le sang y bat, le lait y germe, la lumière de Hollande y répand sa brume irisée qui est le lait et le sang de ses pâturages gras.

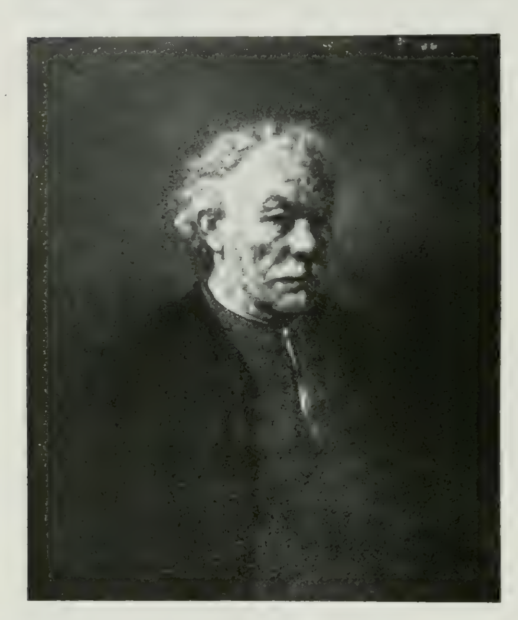
Comment les yeux de ceux qui vivent au milieu de cette fête de l'ombre humide et du soleil ne recréeraient-ils pas pour le repos et la continuité de leur vision, dans le vêtement, l'ornement, l'habitation, dans tous les objets domestiques, ce que les harmonies spontanées de l'espace ne cessent de leur enseigner? Ils peignent tout, les maisons, les moulins, les clôtures des jardins et des champs, les seaux, les boîtes à lait, les futailles, les bateaux ventrus qui vont jusque dans les villes mêler leurs reflets rouges ou verts au tremblement multicolore des nuages, des clochers, des façades de briques, des vitres, des tuiles des toits dans le miroir noir des canaux. On voit passer sur les routes des voitures vertes avec des roues oranges, des barils bleus ou verts cerclés de rouge s'empilent dans les chalands. Les géraniums, les bégonias dont on fleurit



Cl. Druet.

REMBRANDT. Bethsabée, détail (*Louvre*).

les croisées sont dans des pots de terre ou des caisses de bois peint. Quand s'ouvre une fenêtre ou une porte peinte de bleu turquoise, dans un de ces villages propres où le vent sème les feuilles des platanes sur le pavé de briques plat, on entrevoit une chambre badigeonnée de jaune ou de bleu pur. Dans certaines contrées, ils peignent même les arbres. Sur leurs habits de drap, sur leurs jupes de velours, sur leurs fichus et leurs corsages imprimés de couleurs vives, les paysans portent des ceintures d'argent, les paysannes des agrafes et des épingles d'or. Autour du cou, toutes ont des colliers de corail à plusieurs rangs, de jais quand elles sont en deuil. Dans la Frise, elles se coiffent avec un casque d'argent. Les ports sont pleins de voiles briques, de filets de pêche bleus. Jusqu'au bord de la nuit, toute la Hollande est une peinture liquide et le soir même y donne aux choses une profondeur colorée qu'on ne retrouve guère que sur la lagune vénitienne, sur les plateaux poudreux de Castille, ou, par certains crépuscules de printemps et d'automne, dans l'atmosphère de Paris. Il faut avoir vu, à La Haye, vers la tombée du soir, les cygnes blancs absorber toute la lumière mourante sous les arbres profonds qui accumulent le silence autour des grandes pièces d'eau.



Cl. Bruckmann.

REMBRANDT. Portrait de son frère. (*La Haye*).

## IV

Au fond, tout Hollandais naît peintre, et il ne peut en être autrement. Pour que ces dons originels mûrissent en quelques cerveaux, s'y organisent, il suffit qu'un moment d'enthousiasme, une courte nécessité d'effort ébranlent une ou deux générations. Pas de pays au monde où l'histoire et le sol aient plus directement déterminé l'expression plastique de la vie. Et, quoi qu'on en ait dit (1), Rembrandt n'y a pas échappé. Seulement, il faut s'entendre. Ce que les mille peintres de Hollande prennent pour sujet de leurs toiles, Rembrandt le prend pour élément de ses visions. Là où les autres voient des faits, il saisit des rapports secrets qui identifient au réel sa sensibilité surnaturelle et transportent dans le plan d'une nouvelle Création tout ce qu'il a religieusement emprunté à la Création commune. Et comme ceux parmi lesquels il vit n'ont pour lui qu'indifférence, comme son étrange vision passe au-dessus de la foule, il apparaît hors d'elle, et même placé vis-à-vis d'elle dans un état d'antagonisme permanent. Et pourtant il parle sa langue, c'est d'elle qu'il nous entretient, et par là de lui qui tient d'elle ce qui l'a fait souffrir, ce qui l'a fait comprendre, et l'amour, et la haine, avant d'en dominer les passions sentimentales pour mieux pouvoir l'accepter dans sa fatalité vivante et la mêler en lui aux autres images du monde pour l'élever avec elles jusqu'à la puissance impartiale de son esprit.

Où donc Rembrandt eût-il pris son or et ses rouges, et

(1) Entre autres Emile Verhaeren qui affirme, dans son beau livre sur *Rembrandt* que la seule apparition d'un génie héroïque suffit à détruire de fond en comble la théorie du milieu.

cette lumière argentée ou roussâtre où le soleil et la poussière d'eau se mêlent, s'il n'eût toujours vécu à Amsterdam, dans le coin le plus grouillant, le plus sordide de la ville, près des bateaux versant aux quais des loques rouges, de la ferraille rouillée, des harengs saurs, du pain d'épices et la traînée royale des carmins et des jaunes le jour du marché aux fleurs? A travers la fermentation des rues visqueuses du quartier juif où des chiffons de couleur pendent aux fenêtres, réchauffant de lueurs ardentes l'ombre rousse, il allait, le long des ruelles d'eau qui clapotent et réfléchissent les façades fleuries, les loques peintes, jusqu'au bord de l'Amstel où les grands navires débarquent, dans les soirs enflammés des cités maritimes, les étoffes brodées, les fruits tropicaux, les oiseaux des îles. Où donc eût-il pris son désir des voyages imaginaires, des lointaines mers entrevues, de cet Orient magique qu'il apercevait comme une poussière dansante dans une flèche de soleil, lorsqu'il faisait descendre un rayon de sa lumière jusque dans les caves en contrebas où filtre l'humidité des canaux? Et quand il entrait dans ces tanières, où les usuriers du ghetto pesaient l'or au trébuchet, où les pauvres s'entassaient par familles, vêtus de haillons roussis, d'oripeaux indiens de rencontre, où les brocanteurs empilaient dans l'obscurité des cuirasses de fer, des armes damasquinées, le cuivre et le cuir travaillés, comment n'y eût-il pas surpris les gestes qu'on ne surveille plus dès qu'on consent à sa misère, les mères dépoitraillées pour faire téter les petits, les vieux mourant sur les paillasses, les plaies qu'on entoure de linges crasseux et l'innocence retrouvée de la faim et de l'amour?

Il ne nous a pas dit les chemins qu'il dut parcourir pour arriver, de la vision extérieure et joyeuse de cet univers pittoresque que lui révélaient ses flâneries, ses achats dans les boutiques, l'entassement dans son atelier de collections hétéroclites, tableaux vénitiens, armes, fourrures, bijoux, animaux empaillés, à la contemplation presque jalouse du visage et du geste humain dans la lumière qu'il composa, pour les éclairer, avec toutes les harmonies des plus lointains soleils



Cl. Giraudon

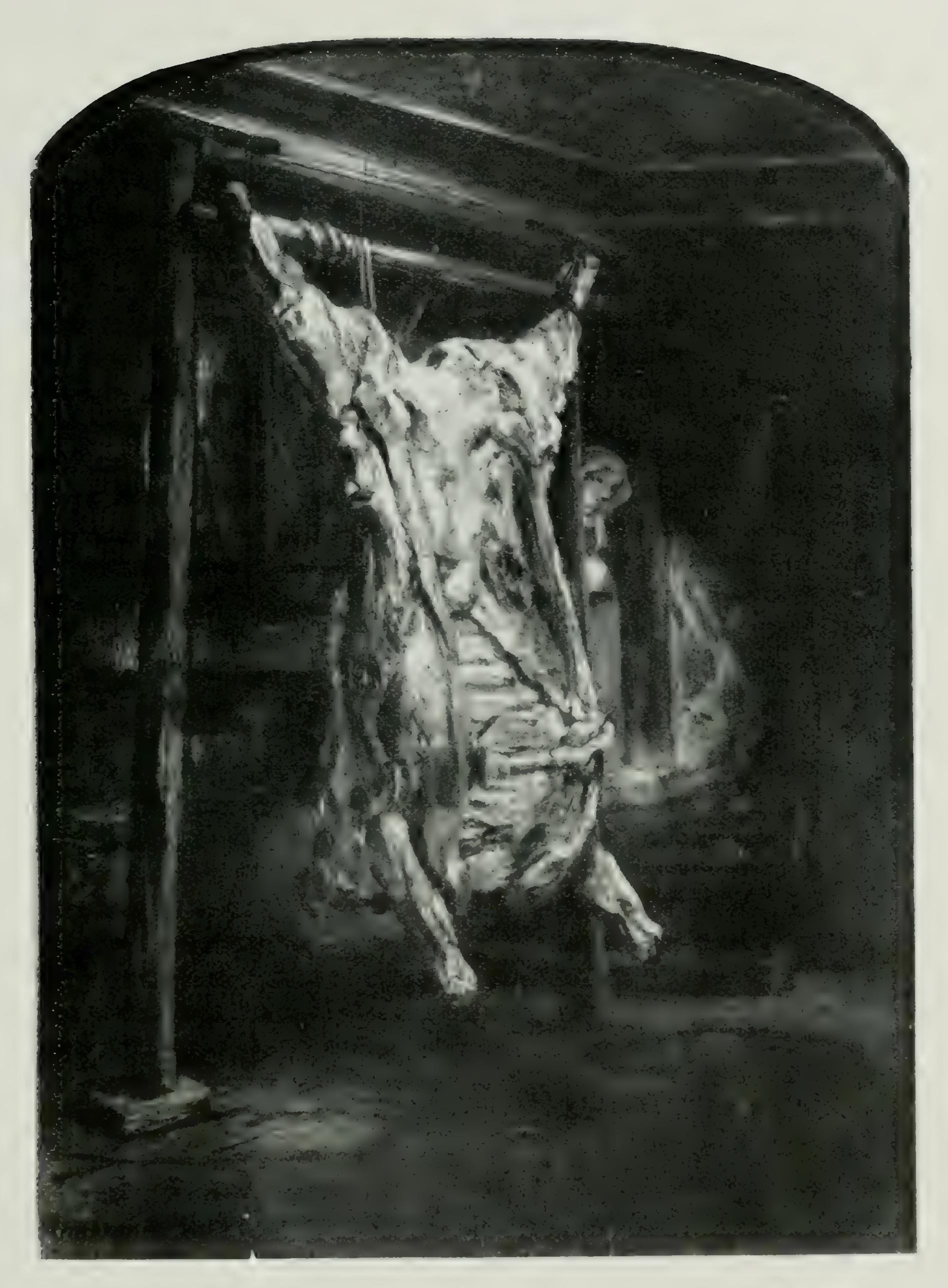
REMBRANDT. Les trois arbres, eau-forte (*Chantilly*).

et des plus poignantes ténèbres. C'est le secret de sa souffrance. C'est à nous d'accepter et de comprendre en regardant au fond de nous, si nous avons aussi souffert. Nous savons qu'il fut marié, et heureux de l'être, qu'il aima sa femme Saskia de tous ses sens, peut-être de tout son cœur, la couvrit de bijoux, la peignit nue, habillée, coiffée... Nous savons qu'il fut riche ou du moins vécut comme un riche avec elle, qu'il fut, quand il devint veuf, poursuivi par des créanciers, traqué de logis en logis, puis pauvre, abandonné de ses amis, livré peut-être à la boisson, vivant au jour le jour avec son fils et une servante maîtresse. Et nous savons qu'à mesure qu'il s'enfonça plus avant dans la solitude, sa solitude se peupla. Nous savons que l'expression devint plus concentrée et plus intense cependant que les harmonies superficielles, d'abord presque violentes, s'exaspérant avec la joie de peindre, le rire, l'éclat des joyaux et des vins, se faisaient peu à peu discrètes pour arriver à fondre à la fin leurs ruissellements d'étincelles, leurs ors roux, leurs ors pâles tissés de bleus, leurs ors verts, leurs verts éteints envahis d'or, dans la même masse sourde et fauve où, ne possédant plus d'écrins, il avait mêlé la poussière de ses rubis, de ses topazes, de ses perles, à l'inépuisable trésor du soleil et de l'ombre qu'il remuait en roi, à pleines mains. Nous savons que les architec-



Cl. Giraudon.

REMBRANDT. Etude, dessin. (*Louvre*)



Cl Giraudon.

REMBRANDT. Le bœuf écorché. (*Louvre*).

tures imaginaires que Lastmann, son maître débile, essayait déjà de dresser dans de fantastiques lueurs, s'effaçaient de son rêve en même temps que la réalité se révélait à son émoi plus surprenante et plus riche. Nous avons vu disparaître ses mosquées, ses synagogues irréelles dont quelques piliers immenses, quelques arceaux géants brodés et dentelés sortaient de l'ombre, grâce au rayon d'en haut éclairant sur leurs dalles un groupe de rois orientaux, tandis qu'apparaissait peu à peu la vie prochaine et que la structure du monde s'affirmait encore plus grandiose quand il devinait, dans un galetas obscur, la présence à peine entrevue d'un lunetier méditant. Aux commencements romantiques de cette imagination de vertige qui voulait embrasser tout de l'univers et de la vie pour le transmettre en forçant ses effets par les contrastes hallucinants de la lumière et des ténèbres, de l'humanité et de la légende, tout avait son rôle distinct, ténèbres, lumière, humanité, légende... Il jouait en magicien de tous ces éléments épars pour étonner autour de lui et s'éblouir lui-même... A la fin, l'univers et la vie s'étaient reconstitués dans un ordre logique, les ténèbres et la lumière, la légende, l'humanité faisaient partie de lui-même, tout aboutissait à son centre, et, quand il regardait les choses, il ne faisait plus tomber sur elles ses songes et ses rayons, c'est d'elles qu'il les arrachait. La vie, d'abord, était un merveilleux tumulte où il s'agissait de faire entrer tout ce qu'on avait vu, tout ce qu'on avait lu, tout ce qu'on avait entendu, tout ce qu'on avait deviné... Elle devint une vision rapide entre deux éternités confuses, quelque chose de fugitif, d'impossible à jamais saisir, une illusion. Et c'est dans cette illusion fantômale qu'il soupçonna la vérité. Jeune et riche, il faisait de lui-même des portraits brillants, où l'aigrette d'un turban, la plume d'un béret de velours, les gants, les chaînes d'or, la bouche spirituelle et la moustache frisée montraient sa satisfaction de lui-même... Il ne sentait alors que peu de choses et il croyait tout savoir. Vieux et pauvre, il avait la tête entourée d'un linge, le cou et la main nus, un habit usé aux épaules, seulement le doute, la douleur,



Cl. Hanfstaengl

VAN DE VELDE. Le combat naval. (*Amsterdam*).

l'effroi devant le mystère de vivre, la certitude désenchantée de la vanité de l'action, tout cela flottait au-devant des yeux inquiets, de la bouche triste, du front plissé... Et maintenant qu'il sentait tout, il croyait ne rien savoir...

Et cependant, de l'insouciance à l'inquiétude, de la peinture amoureuse et truculente des débuts à la forme hésitante, mais essentielle de la fin, c'est la même force centrale qui gouverne cet esprit. On la suit par dedans, de forme en forme, avec l'ombre et le rayon qui rôdent, illuminant ceci, cachant cela, faisant surgir une épaule, un visage, un doigt levé, un livre ouvert, un front, un petit enfant dans une crèche. C'est la même force centrale qui veut choisir, prendre le monde comme un répertoire inépuisable de symboles mouvants dont s'empare la volonté, mais que la volonté n'apprend à utiliser à sa guise que quand elle a pénétré les puissances intimes dont l'espace et les volumes qui le peuplent sont la manifestation. Dans l'homme silencieux qui erre par les rues sales, ne fait guère que les portraits de son fils, de sa servante, d'un pauvre rencontré, de lui-même, vit toujours le voyageur imaginaire venu d'Orient et de Venise, après avoir suivi, avec les bateaux qui rentrent, l'éternel mouvement allant du cœur des villes à l'extrémité des mers, et prolongé les mirages lointains de l'infini du ciel à l'infini des eaux. Dans les plus sobres portraits de la soixantième année, où l'or et le rouge tremblent au fond des profondeurs limpides des noirs et des blancs, l'alchimiste ancien se retrouve, celui qui a fait apparaître des fées dans le brouillard occidental, qui a pénétré de flamme l'hiver brumeux des pays froids et mêlé à la crasse de la misère les gemmes des trésors mythiques, les fruits pourprés qui tombent seuls des branches, le pollen des fleurs vénéneuses et les plumes échappées de l'aile des oiseaux de feu. S'il consent à vivre entre un escalier humide qui descend de la rue et un soupirail d'où tombe la lueur du jour, c'est que les rumeurs du pavé font bondir en lui les cent mille orchestres sonores de l'enthousiasme et du souvenir, c'est que la lueur du jour emplit sa vision intime des illuminations de soleils

couchants et de fêtes qui traversent et transfigurent son désir. Tout maintenant baigne pour lui dans ce rayonnement dont la brume lumineuse, les reflets tremblottants des canaux aux moires grasses, l'averse étincelante et le givre des champs, l'immense vibration des soleils tropicaux et les nuits phospho-



Cl. Hanfstaengl

VAN OSTADE. Réunion de paysans. (*Munich*).

rescentes des Océans du Sud ont fait l'atmosphère même de sa pensée et de sa sensation. Toute la vie maintenant part de cet éclat central qui la révèle de proche en proche, du point le plus brillant aux régions les plus ténébreuses. Ce qui plonge dans la lumière est le retentissement de ce que submerge la nuit. Ce que submerge la nuit prolonge dans l'invisible ce qui plonge dans la lumière. La pensée, le regard, le verbe, l'action

relient ce front, cet œil, cette bouche, cette main aux volumes, à peine aperçus dans l'ombre, des têtes et des corps inclinés autour d'une naissance, d'une agonie ou d'une mort. Même, et peut-être surtout quand il n'a pour tous instruments de travail que sa pointe d'acier, sa plaque de cuivre, son acide, rien que le noir et le blanc, même alors il manie le monde comme un drame constant que le jour et l'obscurité modèlent, creusent, convulsent, calment et font naître et mourir au gré de sa passion, de sa tristesse, de l'envie désespérée d'éternité et d'absolu qui bouleversent son cœur. Une lanterne, un visage éclairé, des ténèbres qui s'animent, des êtres penchés sur un berceau où toute lumière tombe, une croix où pend un cadavre, un chemin boueux longeant une mare, un bouquet d'arbres, un ciel obscur, un rayon sur une prairie, l'empire du vent découvert dans un nuage qui vole, il n'y a que des traits noirs croisés sur une page blonde, et la tragédie de l'espace et la tragédie de la vie tordent la feuille dans leur feu.

Quand il suivait l'enseignement de Rubens et des Italiens, comme dans cette *Leçon d'Anatomie* de La Haye qui n'est qu'un bon tableau d'école, froid, de matière égale et cireuse, il arrivait à des groupements laborieux où presque tout disparaissait de ce qui est lui-même, le sens anxieux et direct de la vie, le frémissement atomique qui parcourt tout le champ de sa vision et l'éclair et l'obscurité illuminant ce qu'il veut faire voir et voilant ce qu'il veut taire. Quand il eut suivi le lien moral qui unit les formes entre elles, quand il eut bien regardé comment une femme tient un enfant à qui elle donne le sein, comment elle l'habille, comment un petit fait ses premiers pas, comment deux têtes s'inclinent l'une vers l'autre pour la confidence ou l'aveu, et tous les gestes essentiels que personne ne regarde, il recréa du dedans au dehors, et sans avoir l'air de s'en apercevoir, les grandes harmonies formelles. Le vrai mystère de la vie, c'est qu'un geste est beau dès qu'il est juste, et qu'à une vérité fonctionnelle profonde, une continuité profonde de mouvements et de volumes répond toujours. Il faut suivre Rembrandt de ses plus humbles notes, dessinées

tous les jours au vol, à ses œuvres les plus préconçues. Il avait vu cent fois des êtres penchés sur la même besogne, des auditeurs autour d'un maître, des spectateurs et des aides autour d'un chirurgien, des femmes autour d'une accouchée. Il avait vu que si chacun est à sa tâche, les masses s'organisent



Cl. R. I.

PIETER DE HOOGH (?). Le lecteur. (*Richmond*).

seules, suivant un irréprochable équilibre, que la lumière tombe où il faut et néglige ce qu'il faut, parce qu'il est utile qu'elle éclaire un point de la scène et que l'ombre peut régner ailleurs. Et, dans l'intensité même de l'application aux ouvrages d'humanité qui groupent autour des événements quotidiens les hommes et les femmes, il trouvait la puissance de ses volumes expressifs. Si l'homme qui pense ne rejoint pas toujours

l'homme qui sent, l'homme qui sent, à condition d'aller jusqu'au fond de lui-même, y rencontre toujours les harmonies qui rattachent aux plus hautes pensées les sensations et les sentiments les plus humbles. Giotto, quand il groupait des êtres autour de la mort des héros, avait senti ces harmonies secrètes dont Michel-Ange ne se douta presque jamais. Mais sa langue était maigre encore, les masses ne sont qu'indiquées, elles ne répondent pas toujours pleinement et organiquement à l'impulsion profonde des sentiments qui les animent. Chez Rembrandt, au contraire, la substance même des âmes, avec le geste, passe dans la matière sans arrêt. Quel que fût son outil, qu'il se servît de l'eau-forte ou de l'huile, qu'il eût en son pouvoir toutes les couleurs du prisme ou seulement l'ombre et le jour dont la gravure dispose, les palpitations lumineuses et les mouvements instinctifs qui sont inappréciables pour les autres, réduisent pour lui l'univers à une circulation ininterrompue de molécules animés dont il fait partie lui-même. Jusqu'à l'extrémité de l'invisible, il poursuit la présence vivante de tous les points qu'atteint son œil. Il incorpore à ses couleurs non seulement la graisse et le sang qu'il prend à l'étal des bouchers où des bœufs ouverts montrent leurs muscles violâtres, mais aussi un peu de brouillard, un peu de nuit, beaucoup d'argent, beaucoup de flamme, beaucoup d'or et de soleil. Il y a de tout cela dans chacune de ses matières, que ce soit la chair des hommes, ou leur regard, ou des chaumes écrasés au bord d'un chemin, ou quelques touffes de roseaux dans l'étendue, ou les draps dans lesquels on couche les morts, ou les soies et les fourrures dont s'habillent les vivants, ou l'espace tout tremblant de vibrations éternelles dont il retrouve dans chaque fragment des choses la source et l'aboutissement... C'est à la même époque, dans la même ville et le même quartier, au cœur de la même vie grouillante et misérable, environné des mêmes ombres et des mêmes clartés que Baruch Spinoza méditait son livre.

Parce que Rembrandt est le seul à avoir toujours été présent dans tout ce qu'il regardait, il est le seul qui ait pu se



Cl. Hanfstaengl.

Pieter de Hoogh. Dans la maison. (*Amsterdam*).

permettre de mêler de la boue à la lueur des yeux, d'introduire du feu dans la cendre, de faire briller dans un linceul un rose ou un bleu pâle aussi frais qu'une fleur. Toutes les catégories morales disparaissent quand il vient, pour laisser le torrent triomphal de la vie toujours renaissante traverser la nuit, jaillir des sépulcres, couvrir la pourriture et la mort d'ombres phosphorescentes où éclosent des germes neufs. Il n'avait pas besoin de mettre un nimbe autour de la tête du Christ assis à la table d'un paysan ou pénétrant dans une cave où se traînent des malades et des infirmes, pour que les cœurs les plus découragés entendissent renaître d'eux-mêmes le chant lyrique de l'espoir. Il n'a pas besoin d'un penseur pour faire flotter la pensée au-devant du visage. Un vieux pauvre lui suffit, avec sa face labourée, les tendons de son cou, ses loques, pour évoquer quelque chose de poignant et de doux qu'il ne définit jamais, et sa servante qui se met nue dans une chambre misérable a sous sa peau assez de sève pour y faire flamber comme une torche la volupté. La force de vie qui l'habite roule dans les chairs flétries et couvre les haillons de pourpre. Si le Christ n'avait pas été, Rembrandt eût trouvé d'autres légendes pour raconter, du berceau à la tombe, le drame humain qu'il vivait, ou bien il se fût passé de légendes et n'eût pas mis sous ses tableaux les titres dont ils n'ont pas besoin.



Cl. Bruckmann

METZU. L'enfant malade.
(*Musée Steengracht, La Haye*).

Dans la naissance de n'importe qui, dans le repas de n'importe qui, dans la mort de n'importe qui il se retrouve. Son humanité est réellement formidable, elle est fatale comme la plainte, l'amour, l'échange continu, indifférent et dramatique entre tout ce qui naît et tout ce qui meurt. Il suit notre marche à la mort aux traces de sang qui la marquent. Il ne pleure pas sur nous, il ne nous réconforte pas, puisqu'il est avec nous, puisqu'il est nous-mêmes. Il est là quand le berceau s'éclaire. Il est là quand la jeune fille nous apparaît penchée à la fenêtre, avec ses yeux qui ne savent pas et une perle entre les seins. Il est là quand nous l'avons déshabillée, quand son torse dur tremble au battement de notre fièvre. Il est là quand la femme nous ouvre les genoux avec la même émotion maternelle qu'elle a pour ouvrir ses bras à l'enfant. Il est là quand le fruit tombe d'elle dix ou quinze fois dans sa vie. Il est là après, quand elle est mûre, que son ventre est raviné, sa poitrine pendante, ses jambes lourdes. Il est là quand elle est vieillie, que son visage crevassé est entouré de coiffes, que ses mains desséchées se croisent sur la ceinture pour dire qu'elle n'en veut pas à la vie de lui avoir fait du mal. Il est là quand nous sommes vieux, que nous regardons fixement du côté de la nuit qui vient, il est là quand nous sommes morts et que notre cadavre tend le suaire aux bras de nos fils.

Quand il peignit, à l'approche du soir, les *Syndics des Drapiers,* il avait atteint le pouvoir d'asseoir l'humanité moyenne dans l'éternité de la vie. Une pareille force à maîtriser l'âme du monde, à donner à l'événement quotidien l'importance et la majesté de l'esprit, à restituer la figure des hommes dans la simplicité de leur existence habituelle élevée jusqu'à l'épopée par l'invisible effort de l'intelligence et de l'amour, a quelque chose d'effrayant. Nous ne connaissons plus, avec Rembrandt, la vraie valeur des mots, sans doute parce qu'ils n'ont que celle que nous savons leur imposer. Est-ce un art objectif que celui-là, où le drame intérieur anime toujours sans éclat le visage et le geste, où le cœur d'un

homme tout-puissant ne cesse de battre au dedans même des formes apparues, où la nuit qu'il dissipe ou épaissit à sa guise est toujours illuminée par sa présence secrète? Et quand cet homme-là parvient à la puissance de manifester sa douleur, sa pitié ou son orgueil sans les dire, en racontant les actes les plus ordinaires et les plus cachés de la vie, en peignant un simple portrait, peut-on découvrir dans son langage des intentions philosophiques qu'il eût été sans doute surpris de se voir attribuer quand il caressait d'ombres fauves le ventre et les seins de sa servante? Il y a là un mystère terrible que Shakespeare, avant Rembrandt, a entrevu. Alors que tout esprit vivant, digne de la domination et de la force, ne cesse de lutter pour s'individualiser, pour se séparer du monde, l'individu suprême ne se sépare plus du monde, il consent à lui tout entier. Le monde se mêle à tel point à son être, tous les mouvements extérieurs retentissent dans sa chair avec tant de soudaineté et d'ivresse, qu'il ne distingue plus ce qui est lui de ce qui est le monde et que tous les objets du monde sont des hymnes qui sont en lui. C'est qu'il y avait, entre le monde et lui, un échange impitoyable, une sorte de vertige silencieux de désir aussitôt renaissant après la possession.



Cl. Hanfstaengl

TERBORGH. L'épuçage. (*Munich*).



Cl. Hanfstaengl.

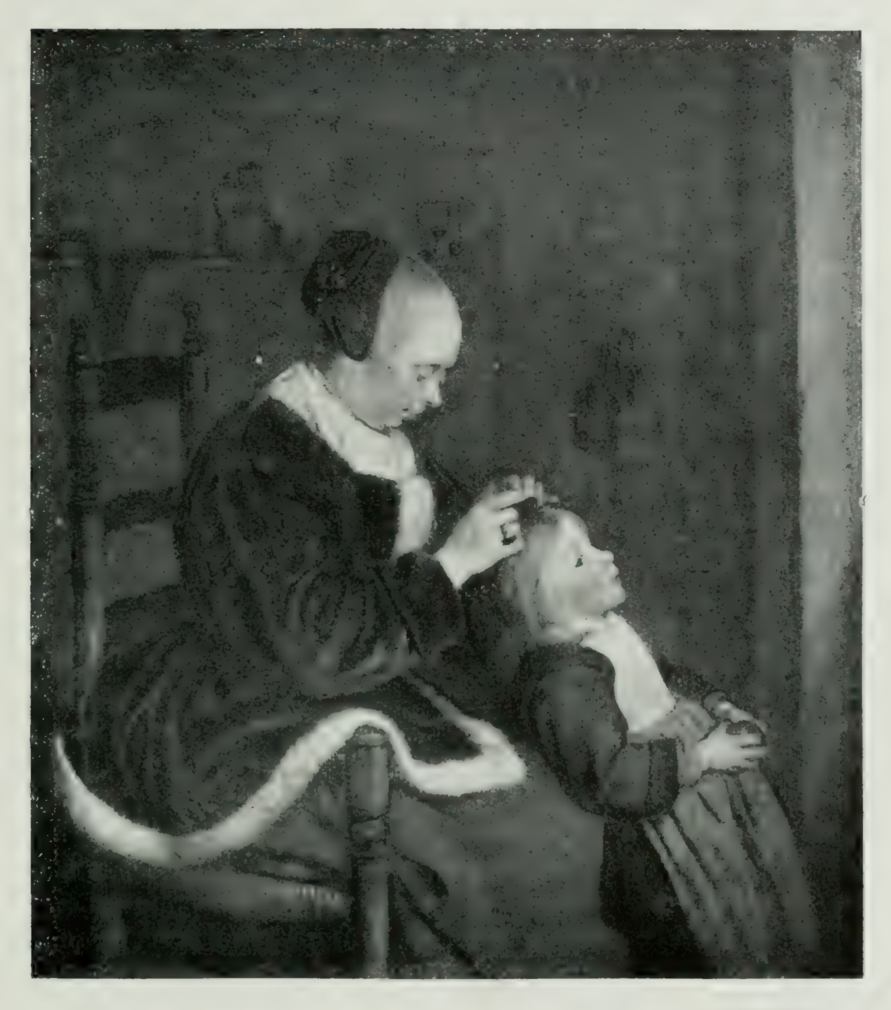
TERBORGH. Portrait. (*Berlin*).

Quand il n'avait pas réussi à entraîner chez lui un misérable pour attirer sur sa bouche et ses yeux toute sa vieille âme lasse, quand il n'y rencontrait pas son vieux frère battu et creusé par le travail ou le regard d'ombre enflammée de son fils Titus ou Heindrycke toujours prête à quitter la poêle et le torchon pour mettre un collier d'ambre autour de son cou, se dévêtir, livrer ses flancs à l'étreinte de la lumière et de l'esprit, il devait, pour apaiser sa fièvre, se placer devant un miroir, grimacer, rire, se faire grave, feindre l'effroi ou laisser parler sa souffrance. La vie, pour lui, était surprise et découverte continue. Elle ne lui laissait pas une heure de répit. Tous ses malheurs, sa misère, l'oubli où il glissait, cela n'était rien devant la torture croissante de ne pouvoir saisir la fuite des choses et de sentir le temps qui lui restait à vivre et à apprendre devenir plus bref et s'écouler plus vite à mesure que l'univers élargissait ses limites et refluait en lui toujours plus mouvant et plus complexe et plus secret. L'approche de la mort n'est réellement dramatique que pour celui qui sent qu'il ne possédera jamais la vie.

## V

On a voulu rétrécir cette nature si humaine, c'est-à-dire toujours prête à se reconnaître en tous les hommes et à reconnaître en elle tous les hommes, jusqu'à en faire l'expression de la Réforme. On n'a pas senti combien son ivresse à tout accueillir, sa générosité sensuelle, sa puissante pitié, et cet amoralisme supérieur où Spinoza eût reconnu son respect pour le rôle de ce qui est mauvais et corrompu dans l'organisme universel, étaient éloignés de l'esprit des confessions protestantes. En Hollande, comme ailleurs, la Réforme fut à l'origine la revendication du tempérament national et un mouve-

ment politique prenant pour éclater le prétexte qu'offraient les Réformateurs. Le paysan hollandais demandait surtout



Cl. Bruckmann.

TERBORGH. Femme peignant son enfant. (*Musée Steengracht, La Haye*).

qu'on lui laissât dessécher le polder, traire ses vaches, faire son fromage, moudre son blé et vendre ses bestiaux. Et la peinture

hollandaise exprima avant tout les forces délivrées par l'insurrection économique et nationale. Considérée abstraitement et séparée du mouvement vital dont elle n'est qu'un aspect, une religion n'a jamais créé des artistes et sa puissance de fécondation meurt précisément quand elle triomphe. La peinture hollandaise disparut avec l'énergie émancipatrice, alors que le protestantisme était vivant. S'il eut un rôle dans la genèse de la peinture en Hollande, ce fut de démontrer que l'esprit religieux, dont l'art est l'expression suprême, est partout supérieur à ses formes confessionnelles. Iconoclaste, le protestantisme empêcha l'art hollandais d'illustrer les Ecritures pour l'ornement des temples et l'édification des croyants. L'art hollandais prit sa revanche en se tournant vers l'espace et la vie et en édifiant les artistes qui sont les croyants éternels.

S'il est, dans la peinture hollandaise, un homme imprégné de protestantisme, c'est Ruysdaël. C'est Albert Cuyp aussi sans doute. Mais Albert Cuyp, après tout, n'est peut-être qu'un bon Hollandais qui a voulu dire sur la Hollande tout ce qui pouvait en être dit et a par là un peu forcé sa langue. Il a recueilli à lui seul la blondeur diffuse des paysages de Van Goyen, la matérialité somptueuse de Rembrandt à ses débuts, la finesse de coloration de Terborgh, il a accompagné Paul Potter dans les enclos, il a suivi dans les basses-cours et les étables Van Ostade et Hondecootter, il est allé avec Van de Velde regarder la mer, sans prendre à aucun de ceux-là ni leur puissance mystérieuse, ni leur simplicité, ni leur intimité, ni leur bonhomie familière, ni leur optimisme cordial. Une ombre de solennité plane, quand ses seigneurs vont à la chasse ou surveillent leurs pêcheries, quand ses troupeaux gravissent une colline couronnée de murs en ruine, quand le soir tombe avec lenteur sur ses paysages imposants où des animaux sont couchés. On dirait qu'il prépare à Louis XIV une Hollande aristocratisée et prête à le mettre dehors avec de bonnes façons. C'est le peintre des riches, et il en a pris son parti. Et même il en est fier. La Réforme y conduit quand on accepte sans remords ses conséquences sociales d'individualisme éco-



Cl. Hanfstaengl

VERMEER DE DELFT. Jeune femme mettant son collier. (*Berlin*).

nomique et d'égoïsme familial, comme elle conduit à Ruysdaël quand on remonte à ses principes et qu'on regarde incessamment agir l'être intérieur pour juger ses actes avec sévérité.

Car Ruysdaël, lui, fuit les riches, et les belles matières, et la vie palpitante et les repas plantureux. Il est toujours grave, il est souvent triste, il est ennuyeux quelquefois, et il est le seul à essayer de convaincre, à abstraire et à démontrer. Et, de plus, c'est un caractère. Mais il ne faut pas oublier qu'il apparaît à l'heure où la Hollande commence à éprouver la fatigue de peindre. Sa sensibilité d'artiste le prévient qu'il y a quelque chose de diminué ou tout au moins de désuni dans l'énergie de la nation. Où a-t-il pris ces rochers tourmentés, ces cascades furieuses et cette âpre et terne couleur qu'on dirait séchée par le vent? Quand il approche de la mer, il n'y voit que la tempête, les vagues à l'assaut des jetées, le ciel et l'eau mêlés dans la poussière de l'averse et des brisants. Quand il traverse le polder, le jour est livide entre les branches échevelées, les troncs tordus sur leurs racines à demi sorties du sol. Il frissonne avec la terre quand un nuage noir passe sur le soleil. Les arbres arrachés et fracassés par les torrents, les troupeaux rentrant avec l'orage sur des ponts de bois qui tremblent et les pauvres maisons blotties, il n'aperçoit dans la nature que ce qui répond aux drames de conscience qui durent le bouleverser. Le vaste monde est gris, il y a des fuites d'oiseaux noirs sur les grandes nuées qui tiennent tout le ciel. A côté de ce mal secret qu'il n'avoue pas mais que fait deviner son univers livré aux éléments tragiques où l'homme et la vie ne sont que de pauvres choses éphémères trempées par les pluies, battues des vents, les batailles romantiques de Wouwermann que noient des fumées d'incendie, ses hommes branchés, ses murs en ruine, déguisent pour la joie des amateurs de bonne peinture militaire le visage réel que prennent les aspects sinistres de la route aux yeux d'un homme puissant.

Comme la joie de peindre semble croître chez les contemporains de Ruysdaël à mesure qu'approche l'heure de l'arrêt soudain de la peinture, l'œuvre de ce grand poète de l'espace

nous force, chaque fois qu'elle se présente, à interroger sa vie. Et nous n'en connaissons rien, sinon qu'il eut peu de succès et mourut à l'hôpital. Sans doute il a vu les digues rompues, le polder inondé, la génération qui pousse obligée de tout reconquérir sur l'étranger et la mer au moment où il vit ses années les plus viriles. Mais les vieux ressorts ont pourtant toujours leur trempe, le paysan et le pêcheur ont tenu leurs armes fourbies et pas un seul, parmi ceux des peintres de son temps qui s'enferment dans leurs maisons pour y saisir les harmonies intimes ou fixent l'eau et le nuage dans un carré de toile grand comme les deux mains, n'éprouve ce sentiment d'impuissance mélancolique qui fait un drame intellectuel de chacun de ses tableaux. Si Terborgh est un peu plus âgé que lui, il meurt la même année et assiste comme lui au drame des grandes guerres. Brekelenkam, Jan Steen, Metsu, Pieter de Hooch, Vermeer de Delft sont à peu près de son âge. Or, Jan Steen, le nez au vent, ne cesse pas de rire, et quoi qu'on en ait dit, sans amertume. Les autres ne quittent leurs intérieurs que les meubles vernis emplissent de lumière blonde que pour aller regarder les bras frais de la servante qui lave le seuil à grande eau, ou la voisine d'en face qui fait de la dentelle derrière la clôture peinte et les petits carreaux encadrés de châssis bleus. L'enrichissement est venu, et le bien-être dans les petites maisons propres où le luxe intime s'organise égoïstement. Jan Steen est le seul à trouver qu'on a assez fait le ménage, lu la correspondance amoureuse ou commerciale, vécu dans l'intimité de la famille, assez fumé tout seul sa pipe, assez filé de la quenouille au coin du feu, assez bercé l'enfant qui pleure. Il introduit chez lui des gens qui boivent, qui chantent, cassent la vaisselle et se soulagent dans les coins. Et ce n'est pas assez, s'il faut en croire la légende. Il se fait cabaretier. Il aide les gaillardes que les ivrognes suivent dans l'escalier de la cave et les gars trop pressés dans l'escalier de l'étage, à dresser des tables boiteuses où la ripaille ingénue va mettre vite à leur aise ses clients. Il braille, il s'enivre avec eux, il joue avec eux aux dés,

aux cartes, il est leur ami, il installe devant sa porte des tréteaux pour les ménestrels qui soufflent dans les cornemuses, tapent sur des tambours et râclent du violon. Il ne manque pas d'accourir quand l'arracheur de dents, la face tendue, fouille avec des pinces énormes la bouche d'un pauvre diable qui hurle et trépigne à la grande joie des commères et des enfants.



Cl. Hanfstaengl.

VERMEER DE DELFT. La ruelle.
*(Galerie Six, Amsterdam.)*

Ce moraliste est probablement un arsouille. Mais il ne perd jamais la tête et voit ce que les autres ne voient pas. Il assiste comme par hasard aux comédies conjugales, il sait bien mieux que l'alguazil tomber sur deux donzelles qui retournent les poches de leur client ivre-mort. Et le coupeur de bourses et le pipeur de dés l'intéressent infiniment. Jamais il ne se fâche, jamais il ne sermonne, son indulgence est sans limite. C'est qu'il en a besoin, et le sait. Il est leur complice. Sa perspicacité, qui l'enchante, dénonce sa propre candeur. S'il n'avait pas vécu leur vie, s'il n'avait regardé leurs innocentes fêtes que du dehors, il noterait avec plus d'attention et de volupté discrète le jeu rare des tons dans une atmosphère frôlante, il serait plus peintre qu'il ne l'est, mais sans doute aussi moins vivant. Toutes les classes, tous les milieux ont à ce moment-là leurs peintres, ou plutôt dans tous les milieux, dans toutes les classes naissent des peintres qui ne cessent pas de leur appartenir,

n'ont aucune envie de s'en évader et meurent après avoir



Cl. Ph. Ges

VERMEER DE DELFT (?) Intérieur hollandais (*Coll. pre*).

accompli leur fonction comme le banquier à son comptoir, le cordonnier dans son échoppe, le boucher à son étal, le meu-

nier dans son moulin et le pêcheur dans son bateau. Ainsi la Hollande même, ses villages et leurs forains, le pavé de ses villes, leurs bouges, leurs boutiques, leurs hospices, leurs intérieurs bourgeois, leurs entrepôts, le va-et-vient de ses canaux et de ses rades, les maisons louches de ses ports, ses solides vertus, ses gros vices, sa violente et épaisse vie d'effort joyeux dans le commerce et la guerre vient à nous tout entière, débordante d'action, jouisseuse, économe, prodigue, sans qu'un seul de ses gestes, une seule de ses minutes soit oublié, dissimulé ou méconnu. S'il n'y avait eu Ruysdaël, et surtout Rembrandt, ce serait le miroir le moins mystérieux, mais aussi le plus fidèle, que l'homme ait jamais promené sur la face de ses jours.

## VI

Seulement, après Rembrandt, et même avec Ruysdaël, la peinture de la Hollande a perdu la force conquérante de la génération issue des fondateurs. Jan Steen n'a plus la truculence de Frantz Hals et de ses élèves, Brauwer, Van Ostade, les premiers peintres vagabonds qui roulaient une vie candide dans les mauvais lieux et les auberges où ils payaient l'écot en peignant une enseigne ou le portrait d'un sacripant. La peinture de la Hollande sait maintenant que Tromp et Ruyter commandent aux vents et aux bombes, elle est heureuse, elle s'isole, et c'est peut-être bien cette béatitude absolue et passive qui fait le tourment de Ruysdaël. On peut prévoir que la froideur et le petit esprit anecdotique de Metsu, la sécheresse vitreuse de Van Mieris succéderont trop vite à l'absence d'inquiétude, au matérialisme splendide de Vermeer et de Pieter de Hooch.

Quand ces peintres bourgeois avaient découvert des gris

argentés et des noirs sur des rouges sourds émergeant de la pénombre, quand ils avaient surpris, dans une chambre pleine de cendre blondissante, les actes de la famille autour d'un beau tapis, d'un encrier, d'un livre ouvert sur une table, d'une



Cl. Hanfstaengl

JAN STEEN. Les Rois. (*Bruxelles*).

boîte à ouvrage ou d'un instrument de musique, ils ne pouvaient plus que s'asseoir devant les compotiers d'argent, les assiettes de faïence et les verres de cristal. L'or d'un citron, la peau cuite d'une volaille, la topaze ou le rubis d'un vin y entretenaient sous leurs yeux les harmonies familières que les parquets cirés, les robes de satin, les courtines de velours, les pots de grès et les vases de cuivre réalisaient dans la maison. Terborgh prêtait aux familles bourgeoises qui vivent dans ces

intérieurs tout imprégnés de leur égoïsme ingénu, une élégance si rare, si sobre, qu'elle semble émaner de ses symphonies presque éteintes.

On ne peut concevoir portraits plus aristocratiques que ceux qu'a signés ce peintre du plus matériel et du plus positif entre les peuples de la terre. C'est un Titien du Nord, à coup sûr moins décoratif, et moins large, et moins lyrique, mais poussant justement les vertus contraires au plus haut point de distinction. Un petit personnage est seul, en pied, au centre d'un petit tableau. Vêtu de noir, presque toujours, avec des gris rares qui rampent, vivant comme de la chair et de l'os, précieux comme une perle fine, il semble, de par la structure serrée, la densité des harmonies qu'il concentre sur cet espace minuscule, résumer dans sa discrétion l'image inattendue de la Hollande intellectuelle. A lui tout seul il représente la silencieuse et hautaine réserve de l'esprit en exil dans la grossièreté ambiante. Tous les modèles de Terborgh, des reîtres, des filles même portent cette empreinte-là. Et cependant, par un singulier paradoxe, tous, jusqu'aux plus crapuleux ou vulgaires, sont eux-mêmes et vivent chez eux. L'expression se concentre, emplit profondément les formes, se répartit avec une égale attention dans les mains occupées, les fronts penchés sous les tignasses en broussaille, les visages heureux et paisibles des mères, les frimousses étonnées ou malicieuses des enfants. La lumière n'insiste pas, elle n'est jamais indiscrète, mais elle suit avec amour le peigne dans les cheveux roux, touche la moue amusée, luit dans l'œil du chien qu'on épuce, allume un bijou contre une peau moite, promène son émoi qui rôde et qu'éveille et retient tout incident du drame intime et continu de la chambre habitée, de la fenêtre qui l'éclaire, des actions banales qui s'y passent chaque jour. Il caresse d'une atmosphère transparente les nuques dorées qui se penchent sous les chignons bien tirés. Dans son air ébloui d'or pâle, le rayonnement discret d'une jupe d'argent, d'un corsage cerise, d'une culotte gris d'acier, d'une botte de cuir fauve, d'une perle pendue à un ruban bleu qui brille sur une joue blonde, se mêle

à la sonorité même des boîtes d'harmonie pour environner d'une ombre complice la paix ouatée des vies qui se déroulent dans la sécurité et le confort.

Pieter de Hooch, lui, regarde plus volontiers par la



Cl. Hanfstaengl

RUYSDAËL. Le lac de Haarlem. (*Bruxelles*).

fenêtre d'où l'on aperçoit le canal, et, de l'autre côté, les petites maisons triangulaires de brique rouge à volets peints. Mais il prolonge dans la rue l'intimité des demeures où les fraîches mamans, bras nus, débarbouillent et peignent les petites filles en robe longue dont les figures rouges sont rondes et les cheveux roux embroussaillés. Il suit jusqu'entre les pavés du quai l'eau savonneuse qui ruisselle sur le carreau de

la salle à manger. Quand il est assis devant son seuil et cause avec les voisins, il faut qu'il jette un regard jusqu'au fond des pièces ouvertes, et qu'il assiste encore aux travaux de la maison. Chez lui, il ne peut souffrir une seule porte fermée, il surveille la buanderie, la cuisine reluisante. Il a beau assister à la visite du médecin, à la toilette de l'enfant ou écouter le chant grêle de l'épinette, il faut qu'il suive la lumière rôdant par les corridors, accompagnant de chambre en chambre le carrelage blanc et noir, allumant les cuivres, éveillant avec les tapis, les meubles recouverts, les rideaux à demi tirés de l'alcôve, les jupes et les pourpoints, la vie discrète des rouges, des gris, des orangés, des noirs qu'elle baigne et blondit avec une égale douceur. Chez lui, chez Terborgh, chez Vermeer tout vit et parle, on voit que la théière est chaude, que la chaise vient de servir et la tapisserie d'être laissée, que les chenêts attendent les pieds qui vont s'appuyer sur eux, que toutes ces choses si propres sont tout de même un peu usées, que l'ombre errante s'y imprègne de la chaleur de la main.

Vermeer a peint jusqu'au silence rayonnant qui émane des choses amies, jusqu'à l'accueil qu'elles vous font. Cette femme et ce miroir ont l'habitude l'un de l'autre, c'est aussi cette femme qui a déplacé cette pelote de fil, et si ce rideau garde ce pli, c'est que chaque fois qu'elle le soulève, elle le touche au même endroit. Ces rares tableaux suspendus dont les harmonies atténuées éveillent dans l'ambre perlé de la pièce quelques échos presque insensibles du monde d'or brumeux qui commence au seuil de la porte, ont formé lentement et paisiblement sa vision. Tout est imprégné d'elle, de son parfum, de sa tiédeur, de ses mœurs, de son haleine. Si une autre qu'elle était là, la lumière qui entre par cette fenêtre près de laquelle elle se place pour lire ou travailler, ne s'apaiserait pas en traversant le verre, elle ne caresserait pas avec tant d'amour la main, le front penché, elle ne se mêlerait pas aux fils d'or de la chevelure. La lumière elle-même est une amie de la maison. Elle ébauche dans la vitre ou la caisse d'un clavecin l'ombre d'un profil familier, elle nuance la mu-

raille nue comme elle ferait d'une eau pure, elle promène au travers des objets qui naissent ou s'éteignent le mystère du déclin ou de la croissance du jour.

On n'a pas pénétré plus avant dans l'intimité de la ma-



Cl. Hanfstaengl

RUYSDAËL. Vue de Harlem. (*La Haye*).

tière. En la cristallisant dans sa peinture, en lui laissant son grain, son épaisseur, sa sourde vie intérieure, Vermeer a multiplié sa qualité de tout l'éclat limpide et la transparence chaude qu'elle prend à travers le plus clair regard de peintre qui fut probablement jamais. L'accord est si profond entre elle et les harmonies qui l'accompagnent, qu'elles ont l'air de

venir du dedans, de naître spontanément de la masse des objets, comme d'un fruit qui se colore à mesure qu'en mûrit le jus. La couleur est pétrie dans le tissu des choses, dans ce visage pulpeux et gonflé de jeune sang, dans cette main posée sur ce corsage d'or, ces rouges et ces noirs insondables comme



Cl. X.

ALBERT CUYP. Le départ pour la promenade. (*Louvre*).

des pierres translucides. Il ne peignait pas une robe de soie, une dentelle, des yeux, des lèvres, des joues, le velours d'un manteau, la plume d'un feutre, sans se souvenir des diamants noirs dont les bestiaux couchés parsèment les champs d'émeraude. Après la pluie, tout ce qu'il y a d'opaque dans l'espace hollandais prend une profondeur liquide et lumineuse que Vermeer incorporait à sa couleur comme une poussière de perle et de turquoise aux vibrations moléculaires des organismes

vivants. Il mêle à tout la turquoise et la perle, au sol, aux eaux sales, aux vieux murs. Les bleus et les rouges des toits, des contrevents, leurs reflets troubles dans l'eau bleue, les arbres dont le feuillage sombre est bleu font du seul paysage que nous ayons de lui une harmonie miraculeuse. Le bleu laiteux des faïences de Delft, dont les pavés de la ville eux-mêmes semblent frottés y flotte, à peine envahi de gris et de roses perlés que la lumière et les nuages trempent dans un tremblement d'argent.

Vermeer de Delft résume la Hollande. Il a, des Hollandais, toutes les qualités moyennes, ramassées en un seul faisceau et élevées à la puissance suprême d'un seul coup. Cet homme, qui est le plus grand maître de la matière peinte, n'a aucune imagination. Il n'a pas de désirs allant au delà de ce que sa main peut toucher. Il a accepté la vie totalement. Il la constate. Il n'a rien interposé entre lui et elle, il se borne à lui restituer le maximum d'éclat, d'intensité, de concentration qu'y découvre une étude ardente et attentive. C'est l'autre pôle de Rembrandt, remontant seul, à son époque, le splendide courant bourgeois et matériel qui l'environne pour atteindre, à travers lui et tout baigné de sa force, les pays infinis de la contemplation.

Et pourtant le peintre de Delft, comme Terborgh, comme Pieter de Hooch, comme parfois Brekelenkam, comme ce Karel Fabritius si mystérieux et si puissant qui mourut trop jeune pour s'emparer de sa propre nature, a subi le génie du maître. Presque tous les peintres nés en Hollande en même temps que Rembrandt et après lui, ont reconnu en lui le seul que son indifférence aux approbations et aux haines de la foule, fît capable de la comprendre et digne de la dominer. Seulement, entraînés dans sa force, et forts de sa force même, ceux-là ont combattu à leur rang, à leur heure, sûrs d'agir selon lui quand ils ne le regardaient plus. Ils ont eu confiance en eux... Les faibles, au contraire, ceux qui ne l'ont pas quitté des yeux, Gérard Dow, Ferdinand Bol, Salomon de Konink, Flinck, Maës ont été dévorés par lui. Ferdinand Bol faisait

entrer comme une intruse son atmosphère d'or parmi les formes abondantes que Rubens, l'autre roi du Nord, imposait à sa débilité. Gérard Dow croyait que pour faire mieux jaillir des ténèbres une scène intime, une main, une épaule, un visage, il fallait attendre la nuit, allumer la bougie ou la lampe, ré-



Cl. Hanfstaengl

JAN DE BRAY. Les directrices de l'Hôpital. (*Harlem*).

duire à l'historiette amusante ou sentimentale l'enchantement humain et dramatique où la vie, en se révélant, transportait toujours le vieil homme au front ceint d'un mouchoir taché d'huile qui tirait d'un réduit sombre l'éclat, la chaleur, la fécondité du soleil. Nicolas Maës, à la flamme de ce soleil, n'apercevait plus que l'anecdote dans l'intimité silencieuse de Terborgh ou de Vermeer. Le « clair-obscur », que les vieux

maîtres des Pays-Bas, Honthorst surtout, tentaient déjà d'emprunter à Caravage, et où Rembrandt avait saisi la loi même de sa nature, le clair-obscur sortait de nouveau, avec les derniers artistes hollandais, des échanges réels de l'esprit, de la matière et de l'espace, pour s'abaisser au procédé d'école, immobiliser le monde et dissocier ses éléments.



Cl. Hanfstaengl.

HOBBEMA. L'allée de Middelharuis. (*National Gallery*).

A cette époque d'agonie pour la peinture de Hollande qui suit immédiatement les deux dernières guerres défensives, ceux qui abandonnent l'atelier et sortent de leur maison sont les seuls à exprimer encore quelque chose de leur pays. Ils vont revoir la mer de la digue qu'on répare, les champs herbeux qu'on assèche de nouveau, les villes et les bourgs qui relèvent leurs murs de brique et rétablissent leurs canaux. C'est Van der Heyden, c'est Gerrit Berck-Heyde qui peignent

la rue, le marché, la place publique, l'intimité des façades étroites derrière le rideau des arbres. Ce sont les derniers de la dynastie Van de Velde qui, après être montés sur les navires de guerre, après avoir respiré des fumées de poudre et d'incendie dans le tonnerre des canons, ont vu les gros bateaux de commerce reprendre la mer, et leurs pavillons qui volent, et la houle, et la brise et les nuages moutonnant dans les grands espaces des cieux. C'est Hobbema qui passe sa vie dans le polder encore noyé par endroits de marécages et encombré de troncs pourris, qui s'en va, entre les arbres grêles, le long des routes défoncées, qui s'arrête toutes les fois qu'une clairière s'ouvre au milieu d'un petit bois ou qu'une ferme abritée du vent d'ouest par quelques maigres ormeaux apparaît au bord d'un étang. Il retrouve l'éternel et monotone paysage, le sol de boue et d'herbes, le brouillard léger et blond. La Hollande consent à abandonner la peinture, mais c'est à la condition que les derniers de ses peintres disent qu'elle n'a pas changé, qu'elle poursuit sa tâche, que son bétail s'accroît, que ses moulins tournent toujours.



*Tolède.* (Champagne, Ed.)

# L'ESPAGNE

## I

Coupée en dix tronçons par la religion, la guerre, la nature, — montagnes, roches, plateaux brûlés où l'herbe ne pousse pas, — l'Espagne resta deux mille ans sans pouvoir parler sa langue. Les Romains, les Arabes, les Français avaient affirmé tour à tour leur domination par des architectures imposantes en qui l'âme espagnole encore obscure et

fragmentée n'imprima que des traces furtives avant l'heure où l'unité catholique, politique et militaire traduisit son besoin d'agir. Il y eut à ce moment-là comme un incendie tragique. Les flammes jaillirent de l'ombre, percèrent les murs pour gagner le sommet des tours, la frénésie de cruauté et la passion mélancolique apparurent partout, encombrant les nefs et les chœurs de stalles fouillées de sculptures et de retables torturés, prenant les alcazars et les mosquées pour y loger des christs de bois, des autels d'or. Toute une sombre aspiration vers le supplice dont la volupté d'envahir la vie cherchait à se punir avant même qu'elle fût conquise. Mais les idoles peintes que les artisans populaires, dès les premiers siècles chrétiens, taillaient pour les carrefours, les calvaires, les alcôves, les maigres dieux sanglants pendus par leurs mains clouées, ployant sur leurs genoux ouverts, ne purent ni contraindre un peuple inapte aux grandes constructions abstraites à leur bâtir un sanctuaire fait pour eux, ni repousser l'invasion des images moins terribles que les villes enrichies et la monarchie triomphante faisaient venir du dehors. La réunion de la Castille et de l'Aragon, la conquête de Grenade ne portèrent leurs fruits que plus tard et seulement dans quelques esprits solitaires qui n'arrachèrent à l'étranger l'âme espagnole que pour lui rendre un culte secret dans leur méditation hautaine. L'Espagne n'a pas d'expression collective définissant devant l'avenir cette unité jalouse qu'elle affirma sur les routes du monde le fer à la main.

Sa brusque expansion guerrière l'asservit cent ans aux vaincus. L'annexion de la Flandre, la guerre avec la France, la conquête de l'Italie livrent la Castille aux Flamands et aux Français, le littoral de l'Est aux Italiens. L'infiltration n'a, du reste, pas attendu pour se produire les événements politiques. Jean van Eyck vient en Castille peu après l'achèvement de l'agneau mystique de Gand, et, par le peintre Luiz Dalmau, conquiert la Catalogne. Plus tard, le sculpteur français Philippe Vigarni apporte à Tolède et à Grenade le métier des hommes du Nord que son frère, le peintre Juan de Borgona,



Cl. Anderson

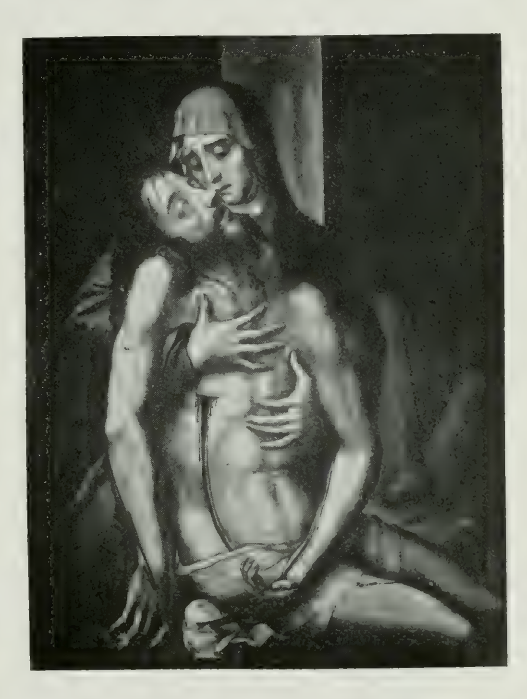
SANCHEZ COELLO. L'infante Catherine-Michele. (*Prado*).

dessinateur dur et tendu, essaie de mettre au service de l'idéalisme italien. Bartolomé Ordonez, un sculpteur de Barcelone qui va chercher, à Carrare, du marbre pour y sculpter ces tombes surchargées et fouillées comme un objet d'orfévrerie dont Gil de Siloë peuple les chapelles de Burgos, en ramène l'abondance théâtrale et le maniérisme grandiloquent qui commencent à décomposer l'Italie. Damian Forment incline devant elle sa rudesse d'Aragonnais. La force de s'isoler n'appartient qu'aux esprits libres des époques culminantes qui sont avertis des dangers de ces contacts par un orgueil invulnérable. Mais quand la race est en croissance, toutes ses énergies sont concentrées sur la conquête et l'expansion. Les primitifs, brusquement transportés dans un monde qui descend de l'autre côté de la pente, se laissent éblouir par l'adresse et l'aplomb des artistes décadents. Ils croient apprendre. Ils abandonnent ce qu'ils savent. Ils livrent aux civilisés le gouvernement de leurs sens.

Pour un peuple sans caractère, la défaite est définitive. Un peuple décidé à se définir, au contraire, s'aperçoit tout à coup qu'il n'a rien dit encore sur lui-même et emploie l'instrument qu'il n'a pas forgé à explorer ses profondeurs. Quand Alonso Berruguete, fils d'un bon ouvrier de peinture qui avait apporté aux travaux de Juan de Borgona une collaboration ingénue, eût appris en Italie le langage de Michel-Ange, la Renaissance ne pouvait pénétrer l'Espagne plus avant. L'aisance de Berruguete à tordre les torses sur les hanches, à faire reculer une face dans l'ombre d'une épaule, à raviner un ventre musculeux de ténèbres et de clartés, à poursuivre la réalité la plus terrible et la plus grave dans un cadavre étendu rend témoignage que l'Espagne réagit au moment même où elle paraît s'abandonner. Elle n'utilise un style appris qu'elle va tenter d'oublier que pour approfondir sa foi de plus en plus cruellement. Berruguete venait de mourir quand Juan de Herrera construisit l'Escorial. L'Espagne n'a pas d'architecture. Mais s'il est un monument qui traduise l'effort qu'elle dût accomplir pour résister à l'invasion des styles compliqués et déclama-

toires nés de la rencontre des gothiques, des Arabes et des renaissants, c'est celui-là. Il est aride. Ses longs murs nus et gris sont d'une affreuse tristesse. Il monte d'un désert de pierre, seul avec le sombre soleil. Philippe II y est mort dans une cellule sans ouverture sur le ciel.

Vers la fin du siècle violent qui avait vu l'Espagne saisir le Portugal et les Deux-Siciles, dominer l'Allemagne, vaincre la France, refouler l'Islam, conquérir l'Amérique, lancer contre l'Angleterre l'Armada, il appela pour orner sa tombe quelques mauvais peintres qui prolongeaient à Gênes l'agonie de Rome et de Venise. Il faisait comme son père, qui s'était attaché Titien. Mais Titien venait de mourir centenaire, et Philippe II, habitué aux formes magnifiques que l'art italien épanoui déployait sous ses yeux depuis son enfance, préférait comme toujours leur reflet et leur écorce au sombre esprit qui s'ébauchait dans le sillage des armées, des missions, des vaisseaux partis à sa voix sur tous les chemins d'apostolat et de conquête. Il est possible qu'Antoine Mor, le Hollandais espagnolisé si fortement épris des visages pâles et des regards fiévreux qu'on rencontrait à sa cour, que les Castillans Sanchez Coello ou Pantoja de la Cruz dont l'esprit hautain et triste s'était si spontanément plié à la dure étiquette qui dressait



Cl. Anderson.

MORALES. Pieta. (*Ac. San Fernando à Madrid*).

dans leurs robes raides les infantes ennuyées, se soient déclarés impuissants à décorer les murs. Moralès, le peintre mystique et barbare d'Estramadure, n'était pas fait non plus pour cette tâche, et d'ailleurs il allait mourir. Mais on connaissait déjà de bons peintres à Valence. Il existait à Cordoue une école florissante. Et surtout il y avait à Tolède un artiste formé, lui aussi, par les Italiens et qui peignait, au moment où on terminait l'Escorial (1), une des plus grandes œuvres de la peinture (2), révélant d'un seul coup l'âme espagnole à elle-même, lui, Grec élevé à Venise, alors que les Espagnols hésitaient à l'affirmer.

## II

Philippe II n'était certainement pas capable d'élever sa dévotion funèbre au niveau de la passion qui remplissait une petite église de Tolède de visages rendus livides par l'afflux du sang au cœur et d'yeux de fièvre et d'adoration frénétique et de mains desséchées toutes levées vers le ciel. Sinon, il eût pu sortir quelque chose de grand de sa rencontre avec le Greco. Quand Théotocopuli arriva à Tolède, il n'y avait pas vingt ans qu'Ignace de Loyola, la cuisse cassée et recassée, s'était traîné vers l'autel de la Vierge pour y déposer son épée. Don Juan d'Autriche clouait la bannière du Christ au grand mât des navires qu'il allait conduire à Lépante. Thérèse d'Avila achevait de brûler les dernières cendres de sa chair. Quarante ans elle avait accueilli la flamme du Sud, l'embrasement des roches, l'odeur des orangers, la cruauté des soldats et le sadisme des bourreaux, le goût de l'ostie et du vin pour tortu-

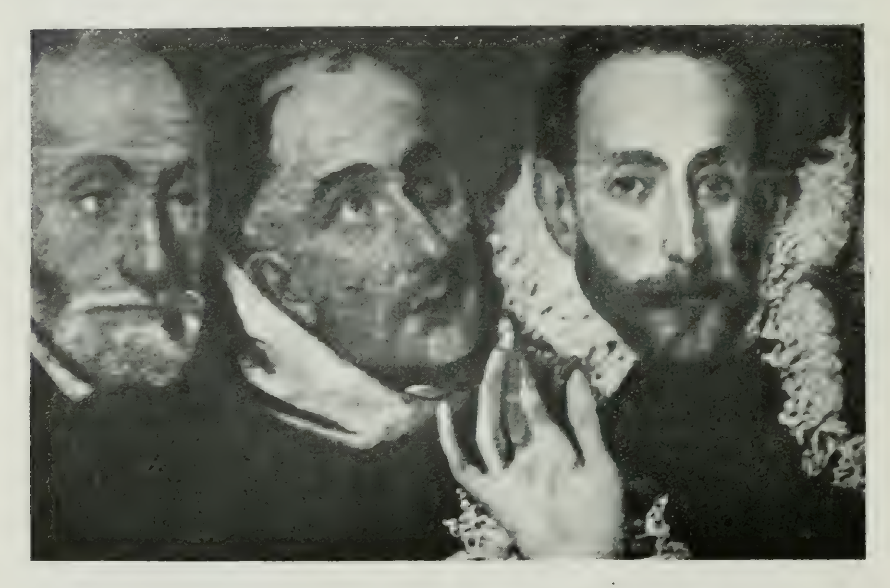
(1) Bâti de 1563 à 1584.
(2) *L'enterrement du comte d'Orgaz* est de 1584.



Cl. Moreno

El Greco. Vue de Tolède. (*Coll. part*re).

rer et purifier au feu de tous ses sens tournés vers sa vie intérieure le cœur offert à son amant divin. Au dedans, le Saint-Office ne laissait pas un seul bûcher s'éteindre. Au dehors, des capitaines vêtus de noir menaient contre la Réforme des hommes maigres, nourris de poudre, qui se battaient le chapelet au poing. Le duc d'Albe noyait les Flandres dans la flamme et le sang. L'incendie des supplices et des



EL GRECO. L'enterrement du comte d'Orgaz, détail (*Tolède*).

batailles attestait par toute la terre la fidélité de l'Espagne à son serment.

Le Crétois qui voyait encore luire au fond de sa mémoire la lueur étroite et rouge dont s'éclairent les icones dans les chapelles orthodoxes, et que Titien et Tintoret avaient initié à la peinture dans leur Venise où le lit de pourpre et de fleurs des agonies royales était déjà disposé, porta dans ce monde tragique la ferveur des natures ardentes où toutes les formes

nouvelles de sensualité et de violence entrent en lames de feu. Au fond, ce jeune homme de vingt-cinq ans était un vieux civilisé plein de névroses séculaires, que les aspects sauvages du pays où il arrivait et le caractère accentué du peuple au milieu duquel il allait vivre subjuguèrent au premier choc. Tolède est faite de granit. Le paysage autour d'elle est terrible, d'une aridité mortelle, des mamelons pelés pleins d'ombre dans les creux, un torrent encaissé qui gronde, de grands nuages traînants. Par les jours de soleil, elle ruisselle de flamme, elle est livide comme un cadavre en hiver. A peine, çà et là, l'uniformité verdâtre de la pierre est-elle effleurée du pâle argent des oliviers, de la légère tache rose ou bleue d'un mur peint. Mais aucune terre grasse, aucun feuillage bruissant, c'est un squelette décharné où rien de vivant ne bouge, un absolu sinistre où l'âme n'a d'autre refuge que la solitude éperdue ou la cruauté et la misère dans l'attente de la mort.

Avec ce granit pilé, cette horreur, cette flamme sombre, le Greco peignit ses tableaux. C'est une peinture effrayante et splendide, grise et noire, éclairée de reflets verts. Dans les vêtements noirs, il n'y a que deux taches grises, les fraises, les manchettes d'où sortent des têtes osseuses et des mains pâles. Soldats ou prêtres, c'est le dernier effort de la tragédie catholique. Ils portent déjà le deuil. Ils enterrent un guerrier dans le fer et ne regardent plus qu'au ciel. Leurs faces grises ont l'aridité de la pierre. Les os qui percent, la peau séchée, les globes oculaires enfoncés sous l'orbite cave semblent saisis et contournés par une pince de métal. Tout ce qui définit le crâne et le visage est poursuivi sur les surfaces dures comme si le sang ne gonflait plus la chair déjà flétrie. On dirait que du centre de l'être partent des attaches nerveuses qui tirent à lui la peau. Il n'y a que l'œil qui brûle, fixé dans la volonté de rejoindre l'ardente mort à force de stériliser la vie. On suit le regard en dedans, il vous conduit jusqu'au cœur implacable. Les bouches sont comme des coupures. Le poil est raréfié par le jeûne, l'ascétisme, l'asphyxie lente qui

monte des braseros allumés dans les chambres closes. Le vent du désert semble avoir passé là.



Cl. Anderson.

El Greco. Portrait d'inconnu. (*Prado*).

Quand la robe rouge inondée d'or et la mitre d'or d'un évêque répandent sur les fonds uniformément gris et noirs les souvenirs somptueux rapportés de Venise et d'Orient, on

dirait que le peintre joue de sa force à manier les voix du monde pour donner plus d'accent au morne éclat des faces grises, aux harmonies de mort et de poussière qui montent comme un hymne à la joie silencieuse d'offrir en sacrifice à l'esprit divin de la vie toutes les joies qu'elle nous tend. Son remords d'être né le poursuit jusqu'à la fin, mais quand il l'exprime dans sa peinture, la magnificence qu'elle prend le venge de ses terreurs. Quels que soient les éléments de l'équilibre supérieur que poursuit un grand artiste presque toujours à son insu, que le mysticisme le plus épuré ou le sensualisme le plus violent le guide, il n'est un grand artiste que s'il réalise avec eux ces symphonies mystérieuses où la matière et l'âme de la vie semblent présentes à la fois et mêlées de toute éternité et pour toujours. Il n'est pas nécessaire qu'il y ait au-dessus des groupes du Greco des anges surhumains et spectraux qui s'élèvent, ou derrière ses Christ pendus d'énormes nuées grisâtres qui l'isolent de l'univers, la sombre lueur est partout dans les fronts levés, les orbites creuses, la terre aride et les habits de velours noir. Elle est en lui, centre ardent de toutes ces choses, profond poème vivant façonné par la rencontre de l'obéissance et de la liberté, du monde voluptueux et large d'où il vient avec le sol le plus âpre et le peuple le plus tragique, de l'esprit le plus sévère du catholicisme d'Occident avec les souvenirs les plus décomposés de l'orthodoxie orientale.

Jamais l'idéal chrétien n'exprima plus anxieusement son impuissance à séparer en deux tronçons la vie. L'esprit veut s'arracher, c'est inutile. Ce qui est beau dans les formes divines est emprunté toujours à la science qu'il possédait des formes terrestres et y retourne toujours. A la fin de sa vie, il peignait comme un halluciné, dans une sorte de cauchemar extatique où le souci de l'expression spirituelle le poursuivait seul. Il déformait de plus en plus, il allongeait les corps, effilait les mains, creusait les masques. Ses bleus, ses rouges vineux, ses verts paraissaient éclairés de quelque reflet blafard que la tombe prochaine et l'enfer entrevu des félicités éter-

nelles lui envoyaient. Il est mort avant d'avoir réalisé la forme du rêve qui le hantait, peut-être parce que lui-même était trop vieux et ne retrouvait plus dans ses os durcis, ses nerfs irrités et débiles la puissance qu'il avait eue à chercher dans l'amour des aspects du monde le contrôle et l'appui de ses visions. Et quel effort pourtant! Quand on entre, aux jours saints, dans une de ces églises d'Espagne où la lueur des cierges et les vapeurs de l'encens font oublier pour un moment l'horreur ou la vulgarité des images qui s'entrevoient, on a aussi à se livrer à soi-même un de ces combats dont on sort énervé et titubant un peu de cette ivresse où l'extase du paradis désiré anéantit l'âme et le corps de ceux qui veulent oublier. Lui seul a su voir des bras qui se lèvent comme pour soulever la pesanteur des cieux et en écarter les voiles. Resté au pied de la croix, il a pu seul percer l'ombre complice qui s'élève de toutes parts pour cacher l'assassinat, et suivre d'un regard terrible des cavaliers fantômes qui entrent dans un chemin creux. Il a vu seul, à ceux qui ne veulent plus rien connaître de la terre, des formes étirées, comme priantes, tout entières aspirant vers quelque chose de plus haut, des mains qui semblent s'allonger en lumières surnaturelles, des troncs émaciés qui pendent et aussi de jeunes corps nus qu'il ne peut arracher à l'innocence de la vie, mais autour desquels rôdent des clartés phosphorescentes qui viennent on ne sait d'où.

Aux origines lointaines de cette élégance invincible que son besoin d'exprimer plus qu'il ne pouvait ne parvint jamais à lui faire perdre, on retrouvait le Grec, le Grec des âges oubliés, l'Hellène. L'ombre des dieux qui errait encore sur les bords de la mer méridionale avait bu un vin fort dans la coupe d'or de Venise et s'était laissée entraîner, sans que le Greco pût l'y consumer toute, aux déserts de pierre brûlants où l'aridité des choses ne laisse pas à l'esprit d'autre avenue que celle de la mort. C'était elle, elle ne pouvait mourir, elle avait survécu aux douze siècles de compression que la dégénérescence orientale fit subir aux images byzantines au-dessus desquelles on dirait qu'une flamme pâle et longue monte, comme ces feux



Cl. Moreno.

El Greco. Groupe d'anges (*Coll. part*re).

errants qui dansent sur les marais. Elle est le témoin de l'impuissance du génie à se détacher de ses racines et de la majesté qu'il prend quand il consent à s'en nourrir. Le Greco avait dû jeûner, porter le cilice. Il avait dû suivre les processions pieds nus dans la poussière de granit, les chevilles entamées par une



Cl. Moreno.

El Greco. Le Christ chassant les vendeurs du Temple. (*Coll. part*re).

entrave, portant une pesante croix de fonte, et masqué par une cagoule pour n'avoir pas l'orgueil de son humiliation. Il avait dû passer les nuits ardentes qui réclament la volupté à se rouler dans la torture de la chasteté volontaire pour faire passer au matin sa force exaspérée dans les visages toujours livides qui réclament le ciel, et les vêtements toujours noirs qui témoignent de notre deuil d'avoir vécu. N'importe. Il eut une fille. Il aima les enfants et les femmes et toujours l'ombre ardente

et le paysage nu. Toute sa volonté d'être supérieur à la vie traversa et retraversa le centre puissant de la vie qui fait passer sa lave, quand on en a senti la brûlure, jusque dans la mort et les ténèbres éternelles et les os pulvérisés.

Au delà de l'existence, quand notre mémoire est éteinte, il n'y a rien de nous qui reste, sans doute. Pourtant, s'il est quelque part un lieu où des ombres errent, s'il y a dans quelque vallée sinistre des cadavres qui sont debout, des spectres vivants qui n'ont pas encore perdu leur forme, Dominique Théotocopuli seul, après Dante, est entré là. On dirait qu'il explore une planète morte, descend dans les volcans éteints où la cendre s'accumule, et qu'une lune pâle à demi-voilée éclaire. Mais cela, il l'a vu. L'Espagne a de ces aspects sous la neige, l'hiver, ou par les jours torrides où le soleil a calciné les herbes, où il n'y a plus dans l'étendue que la vibration du silence, un funèbre fardeau pesant on ne sait d'où sur le cœur, des mirages livides, des lacs mornes comme l'étain qui se forment et s'effacent sur l'horizon embrasé.

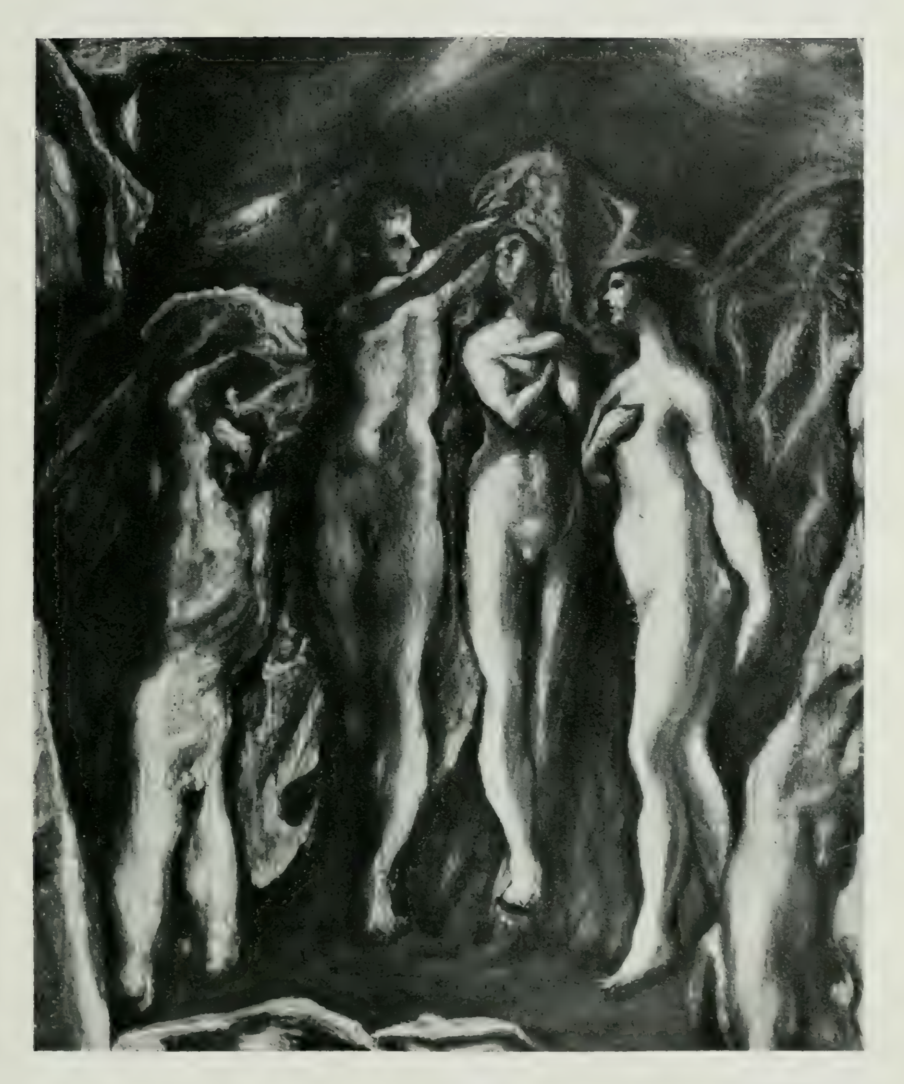
## III

Le Greco a délivré l'âme espagnole. Après lui la flamme monte, droite et haute, pour mourir presque brusquement. Nulle part ailleurs il n'y eut évolution si rapide et si brève, esprits plus rares et plus fiers, ténèbres plus profondes avant l'élan soudain, après la chute inattendue. L'Espagne est une apparition qui sort de l'ombre, y rentre après avoir traversé, avec une violence terrible, à la lueur de l'or et des épées, l'histoire et la passion. Deux ou trois hommes l'expriment, en moins d'un siècle, et ils s'élèvent tant qu'ils sont parmi les quelques hommes dont l'homme ne peut plus se passer. La compression était si dure que bien peu d'âmes jaillirent, mais elles

jaillissaient de telles forces enfermées qu'elles firent éclater tous les liens de l'intelligence et du cœur. Don Quichotte partait par les routes poudreuses, seul et libre, maître d'agir son rêve et de conquérir l'Illusion.

Lorsque Velazquez vint à Madrid, il dut passer par Tolède. Il apportait donc à la Castille, qui allait peu à peu agir si fortement sur lui, l'enseignement profond de l'Italie traduit par un Byzantin qu'avait saisi l'Espagne, et l'esprit de l'Andalousie où il apprit son métier. Non point par Pacheco qui ne le connaissait guère, non point par Herrera chez qui il eut à peine le temps d'apprendre à broyer les couleurs. Mais Pacheco avait de beaux tableaux et recevait beaucoup d'artistes. On regardait son atelier comme le centre de Séville, reine d'Espagne et d'Amérique, cité de l'or et du feu. Gongora y régnait, Cervantes y était venu. Pablo de Céspedes, bon peintre de Cordoue, y apportait les idées des maîtres romains. On s'y montrait des toiles flamandes. On y connaissait bien les tableaux de Ribalta, un vieux peintre de Valence très influencé par Corrège et les Bolonais, mais nature rude et forte que consulta Zurbaran. Quelques œuvres de Ribera, son meilleur élève, avaient dû y pénétrer.

En tous cas, les premiers tableaux de Velazquez, presque tous ceux de Zurbaran portent l'empreinte de la science qui définit Ribera et dont Martinez Montanez, à l'époque où ils étudiaient à Séville, donnait lui aussi de si probes exemples dans ses statues de bois peint qui renouaient le vieil art des sculpteurs d'Espagne en empruntant au drame chrétien les éléments du naturalisme tragique dont elles expriment le besoin. Le réalisme impitoyable de l'Espagne a traversé de part en part la fiction catholique pour aller chercher derrière elle ce qu'il y a dans la vie de plus âpre et de plus nu. Le catholicisme n'est pas chez elle comme en Italie un système politique, une discipline esthétique et morale comme en France, c'est une réalité étroite que l'existence quotidienne reproduit. La légende sainte est de l'histoire, de l'histoire actuelle. La vierge est une femme du peuple avec un enfant sale dans les



Cl. Druet.

EL GRECO. La Tentation de saint Antoine (?), détail (*Coll. part*re).

bras, la Madeleine une fille crasseuse, flétrie par la débauche et le malheur. Ils ont tous vu crucifier ou brûler l'hérétique, ils ont flairé le sang des bêtes que boit le sable ardent. Ils ont suivi aux traces rouges les charrettes nauséabondes qui portent hors de l'arène des chevaux morts. Le saint se manifeste à l'Espagnol sous l'apparence du mendiant, de l'estropié, de l'aveugle aux yeux pleins de mouches. Les plaies du malade, la charogne qui sèche ou pourrit au soleil, la mule crevée qu'un pied-bot écorche, le nain, l'idiot, l'infirme, ce qu'il y a de plus laid et de plus terrible sur terre est le spectacle où s'alimente l'âme assoiffée d'obéissance au sinistre destin. Encore aujourd'hui, dans certains villages, les paysans descendent de sa croix le Christ de bois de leur calvaire et des flagellants prient et hurlent et tombent à genoux autour. On porte par les rues des cadavres de cire couchés dans des cercueils ouverts. On accroche dans les chapelles des crucifiés recouverts de peau et de poils humains. Valdés Léal, le peintre de Cordoue, a peint des bières éventrées, des évêques morts que les vers mangent et qui fermentent dans la pourpre, des harmonies rutilantes dans la nuit fétide d'un caveau.



Cl. X.

RIBERA. Le pied bot (*Louvre*).

C'est pour avoir la sombre force qu'il faut pour dire tout cela que José Ribera partit jeune pour l'Italie, y mena une vie misérable, assassina peut-être, triompha, et apprit opiniâtrément à suivre le jeu des fibres musculaires, la tension des



(Cl. Hanfstaengl.)

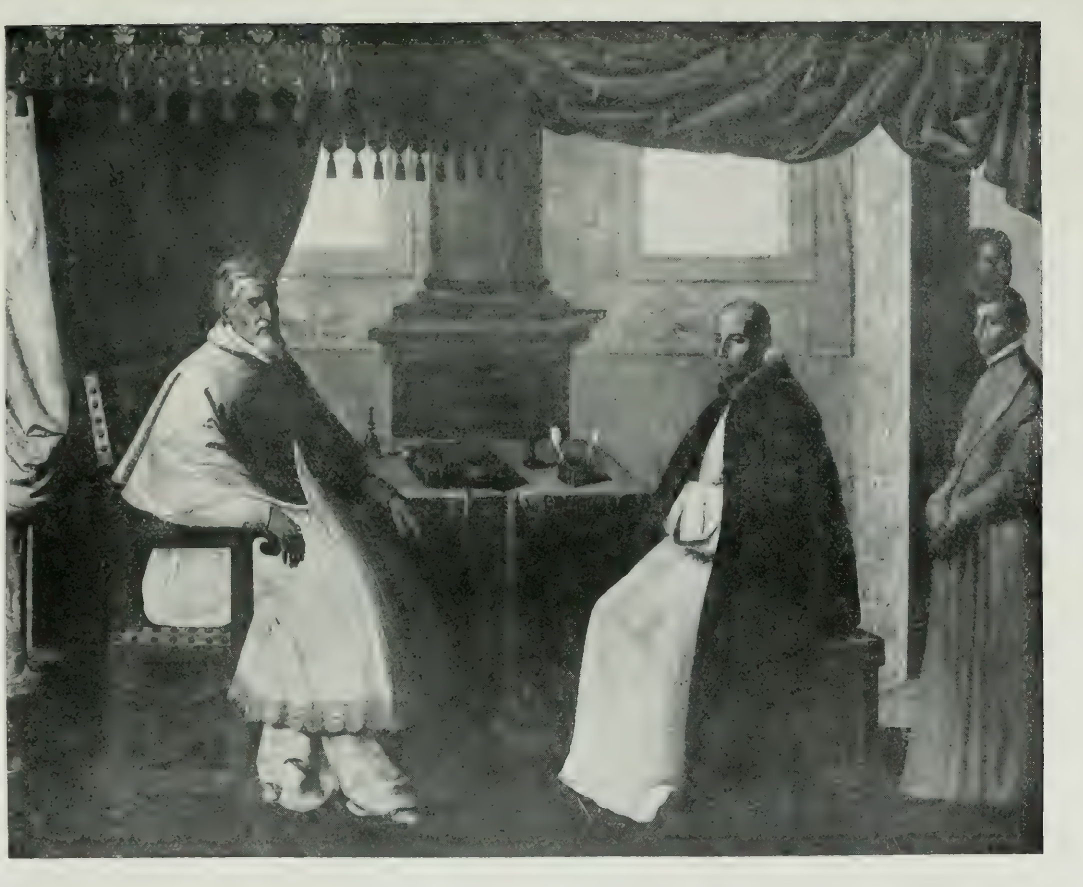
ZURBARAN. Saint Bonaventure et saint Thomas d'Aquin *(Berlin)*.

aponévroses, des tendons près de craquer, des ossatures apparentes sous la peau morte ou desséchée. C'est pour mieux faire éclater dans la lumière dramatique les saillies et les contractures imprimées par la douleur aux membres amaigris, aux torses creux, aux mentons ravagés, qu'il demanda à Caravage

comment il rejetait dans l'ombre opaque tout ce qui n'exprimait pas l'extase ou le désespoir. Ses ascètes sont couverts de fange et de poussière. Il met à accomplir son œuvre la cruauté de ses bourreaux, l'obstination de ses martyrs, cette soif de réalité qui fait des uns et des autres des frères. On ne peut lui reprocher ses muscles trop impeccables, parce qu'ils vont se rompre sur la roue ou s'affaissent après avoir été rompus. On lui pardonne ses fonds bitumineux et noirs parce que quelquefois il les déchire pour y faire apparaître des ciels puissants où traînent des nuages solidement modelés.

Il ne faut voir ces doigts rugueux et ces jointures noueuses, ces barbes souillées, ces visages malpropres, ces rides, ces dents déchaussées, ces yeux larmoyants et rougis que pour la volonté impitoyable qu'ils expriment de donner à la vie tragique et à la mort leur aspect le plus dépouillé. Quand on regarde longuement, on voit surgir du fond de l'ombre rousse, comme des fruits mûrissants, de tendres visages de femmes déjà caressés de cette condensation d'ambre, d'argent et de perle qui pénètre les chairs avec Velazquez et Goya et à qui Murillo substitue la poudre, le fard et la vapeur d'encens. Peut-être eût-il dû vivre loin de l'Ecole, dans son Espagne valencienne où les palmiers et les buissons d'orange versent une ombre plus chaude et plus lourde et plus odorante qu'ailleurs. Mais sans doute alors n'eût-il pas fourni aux maîtres d'Andalousie et de Castille la charpente dure et ferme qui s'offre de temps à autre pour supporter leurs édifices miraculeux et vacillants.

Il devait agir dans ce sens sur les jeunes artistes de Séville avec d'autant plus de vigueur qu'ils avaient reçu presque tous les conseils de Francisco Herrera, aussi soumis aux maîtres de Venise que Ribera l'était à Corrège et aux peintres napolitains. Las Roelas, un prêtre de Séville à qui l'école andalouse pensa jusqu'à Murillo, lui en avait transmis les formules extérieures. Herrera ouvrait les yeux. Les fonds naissaient derrière ses toiles, cet espace tremblant et fin qui caractérise à la fois les peintres vénitiens et les peintres espagnols mûrs,



Ed Champagne

ZURBARAN. Saint Bruno et le pape (*Séville*).

cet espace rose argenté sur lequel il pouvait désormais répandre, sans crainte de trop violents contrastes et d'oppositions trop tranchées, les couleurs éclatantes dont la sauvagerie et la fougue de sa nature lui imposaient le goût. Après lui la route est libre. Velazquez, plus tard Goya pourront venir. Ce qui est proprement espagnol, non dans le caractère des formes du pays et des faces des hommes que le Greco, du premier coup, avait saisi, mais dans la matière même de l'atmosphère et la liaison mystérieuse et voilée de l'ambiance aux taches qui manifestent les objets, s'ébauche avec Herrera. En outre, une décision brusque le précipite en avant. Il a assimilé de la composition d'Ecole tout ce qu'il fallait aux Espagnols, impressionnistes profonds, mais inaptes à distribuer logiquement les masses et à imposer aux formes la hiérarchie intellectuelle qui donne une force si dangereuse à l'art greco-latin. Il a appris des Italiens l'arrangement superficiel des groupes et l'ordonnance approximative du discours. L'improvisation furieuse peut jouer sur ces thèmes morts, et dans un sommaire équilibre, dresser la passion espagnole qui atteindra le faîte en chancelant, comme un blessé ivre d'orgueil qui veut vaincre avant sa mort.

Zurbaran et Velazquez, qui viennent des mêmes sources, sont du même âge et expriment cette passion à son heure la plus libre, sinon la plus intense et la plus intransigeante, abandonneront tous deux les prétextes allégoriques et l'idéalisme enseigné. Ils consentiront tous deux, pour atteindre directement ce désir de réalité qu'elle impose à tous, du bourreau qui prie et du prêtre qui tue au roi qui vit en prisonnier et qu'on enterre dans la bure, à oublier ce qu'ils ont appris. Puisque Roelas, Ribalta, Ribera, Montanez, Herrera ont transposé l'histoire ou la légende qu'ils racontent dans les spectacles journaliers qui se présentent à eux sous leur plus rude apparence, ils chercheront dans ces spectacles mêmes le motif des poèmes peints qui gagneront en émotion voilée, en profondeur intime ou en majesté nue ce qu'ils perdront en intérêt anecdotique ou pittoresque. Ils renonceront à pour-

suivre la vie imaginaire pour laquelle ils ne sont pas faits.

On ne peut dire que le peuple qui conquit l'Océan et l'Amérique, qui rêva Don Quichotte, mille romans, dix mille pièces de théâtre, arracha de son cauchemar les eaux-fortes de Goya, ait manqué d'imagination. Mais sa faculté d'inventer se développe uniquement dans le sens de la vie actuelle qu'elle fouille ou force ou défigure sans y chercher jamais les symboles d'une forme à organiser. Il ne combine pas, il ne généralise pas, il s'illusionne sur ce qui est. L'adoration de Goya pour la femme apparaît dans la façon dont il en parle, non dans l'aspect qu'elle a et qu'il lui laisse, souvent vulgaire et parfois repoussant. Don Quichotte voit une reine dans une fille d'auberge, un casque dans un plat à barbe, une armée dans un troupeau. Pour exprimer son idéal, Cervantes ne peut qu'en faire la caricature du réel.



Cl. Anderson.

VELAZQUEZ. La Vierge et l'Enfant (*Prado*).

Plus se développera la culture de Zurbaran et de Velasquez, plus ils pénétreront dans cette probité impitoyable. Au fond d'elle, l'un trouvera la nudité de roc et la froideur virile qu'il faut pour dépouiller de leur enveloppe mystique les pratiques d'anéantissement où se plonge l'Espagne après l'expansion, l'autre des harmonies révélées par l'espace quand on sait le contempler avec cette passion de s'isoler dans leurs échos que met un musicien à écouter les bruits du monde. L'éducation, la race, le moment,

en font des esprits fraternels. Celui qui va vivre dans les monastères farouches des déserts d'Estradamure, ouvre parfois une fenêtre pour apercevoir au loin cette palpitation aérienne que Velazquez laisse rôder autour des formes mêmes comme un murmure de couleur. Celui qui est à la cour, enfermé dans l'ennui de l'étiquette, voit aux princes l'austérité que Zurbaran prête à ses religieux. Mais Velazquez s'enfuit d'Espagne quelquefois, il y rentre avec des horizons plus vastes, il y a autour de lui un élargissement immense, son âme semble avoir des ailes quand il approche de sa fin, sa pensée dialogue par-dessus les temps et les peuples avec quelques pensées supérieures que tous les peuples entendent et que les temps n'usent point. Zurbaran n'a pas franchi les frontières morales que l'Espagne lui imposa.

Il semble obéir à la Règle. Le mur des cellules, leurs tables, leurs sièges de bois, la bure des frocs ne sont pas plus nus que sa force. La stérilité de l'Espagne est dans ses cloîtres sépulcraux où la méditation s'exerce sur des têtes de morts et des livres recouverts de peau. Les robes grises ou blanches tombent droit comme des suaires. Autour, les voûtes sont épaisses, les dalles froides, le jour mort. A peine çà et là un tapis rouge, un ruban bleu animent cette aridité. La volupté de peindre se révèle dans le pain dur, les racines crues du repas pris en silence, une main, la face de terre d'un cadavre, un drap mortuaire gris d'argent. Mais ces visages spectraux, ces vêtements mats, ce bois dépouillé, ces os nus, ces croix d'ébène où pas un reflet ne tremble, ces livres jaunes à tranche rouge rangés et nets comme les heures qui découpent la vie en exercices mornes jusqu'au dernier moment, prennent l'aspect d'une architecture implacable que la foi même impose à la plastique en lui interdisant tout ce qui n'est pas une ligne rigide, une surface nue, un ton opaque, une ombre droite, un volume précis et dur. Un moine qui prie pèse si fort sur ses genoux qu'il a l'air de lever la pierre d'un sépulcre avec sa tête dressée. Ceux qui distribuent ou prennent de la nourriture revêtent le besoin de vivre d'une solennité qui pénètre



Cl. Anderson

VELAZQUEZ. Portrait de Marie-Anne d'Autriche, détail. (*Prado*).

la nappe, les verres, les couteaux et l'aliment. Ceux qui sont sur le lit funèbre impriment à la vie qui les environne la raideur de la mort.

Dans cette peinture sévère, tout semble gris. On la dirait couleur de cendre. Si les gris de granit qui forment la matière même de la peinture du Greco, si les gris d'argent de Velazquez, de Herrera, si les gris de perle de Goya ne laissaient dans notre vision leur reflet rare, on penserait que Zurbaran a voulu donner aux hommes retirés du monde qu'il a peints, l'apparence des foyers abandonnés et des braises refroidies. Mais toute l'Espagne est grise. Ses plateaux dénudés ont un aspect d'astre mort que ses volcans auraient couvert de cendre. C'est une étendue monotone inégalement ondulée et déserte où se devine çà et là, à la poussière qui se lève, quelque troupeau. Ce n'est pas seulement la fuite des nuages ou les trainées de neige des montagnes qui font pleuvoir sur elle comme une poudre de plomb agglomérée par endroits. Vers le soir, avant qu'elles ne se colorent d'un rose pâle presque éteint, les collines à l'horizon semblent frottées d'argent. Quand on domine les villes, on voit autour l'étendue grise. Les maisons blanches patinées



Cl. Laurent

VELAZQUEZ. Portrait de Philippe III, détail. (*Prado*).



Cl. Anderson

VELAZQUEZ. La villa Médicis. (*Prado*).

d'or vert, parfois couvertes de granit, effleurées de bleus et de roses, font une nappe d'étain mat, à peine taché par endroits et de temps à autre assombri par l'accent d'un cyprès noir. Pauvre terre, horrible de près, ne laissant voir que des os décharnés, mystérieuse de loin, fine, voilée d'harmonies impalpables où les cultures nuancées et l'ombre des nuages mettent dans l'uniformité grise leurs frémissements légers.

## IV

Il y a cette sauvagerie et cette subtilité chez ses peintres. L'œuvre en elle-même est sinistre, jamais masquée, la difformité de visage et de corps et d'âme est étalée sans pudeur. Ils ne choisissent pas. La mort, l'horreur, tout leur est bon, et tout consent à collaborer à leur tâche. Mais dès qu'on regarde entre les formes, le cauchemar s'évanouit, quelque chose d'inattendu et d'inconnu se dévoile, une circulation d'atomes aériens, un enveloppement discret, une ombre transparente et à peine teintée qui flotte autour d'elles et les transfigure. Velazquez, après cinquante ans, ne peignait plus jamais une chose définie. Il errait autour des objets avec l'air et le crépuscule, il surprenait dans l'ombre et la transparence des fonds les palpitations colorées dont il faisait le centre invisible de sa symphonie silencieuse. Il ne saisissait plus dans le monde que les échanges mystérieux qui font pénétrer les uns dans les autres les formes et les tons, par un progrès secret et continu dont aucun heurt, aucun sursaut ne dénonce ou n'interrompt la marche. L'espace règne. C'est comme une onde aérienne qui glisse sur les surfaces, s'imprègne de leurs émanations visibles pour les définir et les modeler, et emporter partout ailleurs comme un parfum, comme un écho d'elles qu'elle disperse sur toute l'étendue environnante en poussière impondérable.

Le monde où il vivait était triste. Un roi dégénéré, des infants malades, des idiots, des nains, des infirmes, quelques pitres monstrueux vêtus en princes qui avaient pour fonction de rire d'eux-mêmes et d'en faire rire des êtres hors la loi vivante, étreints par l'étiquette, le complot, le mensonge, liés par la confession et le remords. Aux portes, l'Autodafé, le silence, l'écroulement rapide d'une puissance encore terrible, une terre où pas une âme n'avait le droit de pousser. Qu'importe. Dans un pays, dans une cour où personne, le roi moins que personne ne pouvait, ne voulait se libérer d'aucune des servitudes imposées par la force du sol et de la foi, il savait seul dominer la fatalité de l'ambiance. Il avait maîtrisé pour ses besoins le paysage grandiose et lugubre qui ondule aux pieds du Guadarrama. Condamné à ne jamais peindre que des rois, des bouffons, des bêtes, il s'était emparé de la matière argentée qui envahit l'azur des plateaux de Castille pour la mêler aux visages blêmes, aux costumes sombres des princes, la tisser avec l'air et la vapeur d'eau aux crinières envolées, associer la terre et le ciel aux harmonies légères qu'un cavalier galopant par l'espace révélait à lui seul, dans le flottement des écharpes qui traversent l'armure ou des plumes de chapeau. Il possédait tout ce qui traîne et frissonne dans une plaine que les brouillards du matin ou la poussière du soir couvrent de voiles translucides. C'est parce qu'il y a une trouée bleue entre les nuées d'orage qu'un ruban rose jette sa tache inattendue sur la cuirasse d'acier noir. Dans les gouttes d'argent qui éclaboussent cette cuirasse tremble l'éclat diffus de l'air. Sur tout un tableau gris, un cheval gris, la queue et la crinière au vent, des franges grises flottantes, un ciel gris, une mer orageuse et grise, il n'y a qu'un nœud rose entre les oreilles de la bête, portant un cavalier hautain vêtu de rouge et de noir. Les montagnes, les plaines bleues, les traînées lointaines des neiges, l'ondulation grisâtre ou sombre du terrain semé de chênes lièges et d'oliviers se retrouvent dans tous les gris, tous les noirs parcourus de bleus presque éteints et de roses que l'homme et l'animal dressé imposent au paysage ou reçoivent

de lui. Quand il y a dans la plaine des flammes et des fumées, elles voilent à peine le frémissement argenté des nuages et



Cl. Anderson.

VELAZQUEZ. Antonio el Inglés (*Prado*).

leur reflet n'assombrit pas les harmonies des premiers plans. Ses petits infants maladifs sont entourés d'un tel lyrisme de couleur, lyrisme contenu, voilé, secret comme une grande âme,

la lumière éparse et les frissons qui la parcourent environnent leur ennui d'un si beau cortège aérien, qu'ils paraissent porter seulement l'ombre de la couronne impitoyable.

Un esprit nostalgique flotte, mais on ne voit ni la laideur, ni la tristesse, ni le sens funèbre et cruel de cette enfance écrasée. Que Velazquez suivît ses maîtres à la chasse ou qu'il regagnât avec eux l'alcazar sombre, il restait l'ami silencieux de la race agonisante qu'une intelligence souverainement libre pouvait seule délivrer pour nous de l'indifférence et de la mort. Il savait seul, quand il parcourait les corridors blafards, conserver dans son souvenir l'image d'une apparition mélancolique et subtile, d'une harmonie errante prêtant à la lumière l'éblouissement fugitif qu'elle promène sur les choses qui s'offrent à son baiser. Pour lui seul, les petites infantes n'étaient pas des êtres éteints, des visages verts et maussades, des martyres enfermées en des robes d'apparat qui broyaient leur poitrine, leur défendaient le jeu, le saut, la course, la vie d'oiseau des petites filles. Il les aimait. Lui-même avait eu deux filles, dont l'une était morte enfant. Il suivait sur leurs faces blêmes tous les reflets du monde pitoyable qui mêlait au sang décoloré, aux lèvres humides, aux yeux étonnés, le jour d'argent ébloui par les rideaux rouges, par les corsages gris et roses où parfois un ruban rouge ou noir mettait seul un accent plus sombre, comme une corolle éclatante dans un champ de jeunes blés. Les cheveux blonds, les roses du costume nimbaient les têtes frêles d'une auréole imprécise qui restituait à l'air ambré un peu de la vie torpide et charmante s'étouffant sous leur front. Un mouchoir transparent, étendu comme l'aile d'un papillon, laissait voir sous lui des noirs plus pâles, des roses plus atténués, des bleus lointains. Sur une robe rose rayée de lames d'argent, animée de taches mauves, il surprenait avec émoi une rose rouge entre des doigts d'enfant. La lassitude de ces mains posées sur le dossier des chaises ou le panier des jupes l'emplissait d'une ardeur si tendre qu'il accumulait sur elles, et sans jamais l'avouer, toutes les caresses profondes que le monde de l'air réserve à ce qui

baigne en lui. Sous tout cet argent qui tremble, ce rouge et ce rose hésitants ont l'air d'une nappe de fleurs toute trempée de rosée à l'heure où l'aurore miroite sur le givre de l'été.

Velazquez est le peintre des soirs, de l'étendue et du silence. Même quand il peint en plein jour, même quand il peint dans une pièce close, même quand la guerre ou la chasse hurlent autour de lui. Comme ils ne sortaient guère aux heures de la journée où l'air est brûlant, où le soleil éteint tout, les peintres espagnols communiaient avec les soirées. L'éducation de leur œil se faisait au crépuscule, et c'est là que la signification de l'Espagne colorée prend sa valeur. Quand on n'a pas vu tomber la nuit sur les plateaux dégradés de Castille ou d'Estramadure, sur la plaine rouge et grise de la Manche, on ne connaît pas l'accent sourd, émouvant et voilé que prennent, contre les murs blancs dont un argent perlé semble alors éteindre l'éclat, les capes et les chapeaux noirs. L'air prend une teinte orangée qui révèle aux couleurs une intensité profonde. La poussière qui monte et que baignent horizontalement les derniers rayons du soleil enveloppe les êtres d'une buée ambrée qui les efface à demi et les estompe sur l'espace en taches sombres et tremblantes. Vêtus de noir surtout, ils ressemblent à des fantômes.

Plus Velazquez approchait de sa fin, plus il recherchait ces harmonies crépusculaires pour les transposer dans la peinture secrète qui exprimait la fierté et la discrétion de son cœur. Il abandonnait le grand jour, il tendait à s'emparer de la demi-obscurité des pièces où les passages sont plus subtils et plus intimes, où le mystère s'accroît d'un reflet dans une glace, d'un rayon de clarté venu du dehors, d'un visage de jeune fille duveté comme un fruit pâle qui semble absorber dans sa vague et mate lumière toute la pénombre éparse. Du rouge dans des cheveux blonds, de l'argent dans des cheveux noirs, des verts, des noirs, des roses, des gris infinis dispersés comme une pluie de pétales tombés où l'harmonie veut qu'ils tombent, l'ombre argentée s'anime, on dirait une apparition au fond d'un grand miroir invisible qu'une soirée sereine envahit très lentement.



Cl. Anderson.

VELAZQUEZ. La reddition de Breda, détail. (*Prado*).

Des visions ont l'air de glisser, un balancement, un bercement



Cl. Anderson.

VELAZQUEZ. Les « meninas ». (*Prado*).

imperceptibles font songer à de la musique, et quand l'apparition a disparu, nous ne cessons pas de chercher dans nos cœurs ces belles ombres fugitives. Ce sont des sœurs évanouies que

nous avions vues avant de les voir et que nous reverrons sans chercher à les revoir.

Au fait, nous sommes dans le même espace. Ces formes sont le reflet que la nature prend dans un esprit obéissant qui l'accepte jusqu'en ses plus étroites apparences, ne la modifie jamais pour nous la faire mieux sentir, mais l'épure imperceptiblement en chacun des détails qui la lui manifestent, et, quand il nous la rend dans son ensemble, en a fait quelque chose d'un peu plus nuancé, d'un peu plus aérien, d'un peu plus discret, d'un peu plus rare, ce qui lui donne cet aspect exact et surnaturel. Le mystère est presque effrayant. Aucun de nous ne sait voir dans le monde l'expansion progressive de l'ombre et de la clarté, le passage secret qui fait qu'une forme en prolonge une autre sans que nos yeux en soient blessés, la circulation continue d'une atmosphère dont l'épaisseur seule dégrade, tourne et met en place les objets. Il voit ces insensibles choses, lui, et les exprime sans daigner dire que c'est là ce qu'il veut montrer. Il voyage en dedans des forces fluides et pour un autre inappréciables qui définissent l'univers. Ce que nous appelons la ligne — un symbole nous permettant d'arrêter dans l'espace des volumes qui ne s'arrêtent en aucun point précis de l'espace — ce que nous appelons la tache — l'illusion superficielle d'un œil inapte à saisir la fuite des contours — ce que nous appelons la forme — une abstraction ne tenant compte ni de l'air, ni de la lumière, ni de l'esprit vivant dont la matière est animée — sont des notions dont Velazquez peut se passer. Il dispose les éléments colorés de l'étendue suivant l'ordre de surface et de profondeur que lui dictent ces éléments assimilés dans une puissance tranquille à équilibrer la sensation par le goût et la mesure, et quand il a fini sa tâche, le miracle est accompli d'une œuvre admirable où l'artiste ne semble pas être intervenu.

Ce sentiment de la *valeur*, ce pouvoir constant et qui paraît facile de proportionner exactement l'image à un jugement objectif, est peut-être la marque de l'intelligence la plus libre, la plus sereine, la plus maîtresse d'elle-même qu'il y ait eu

dans la peinture. Elevée à cette hauteur, la virtuosité est un sacrifice héroïque. On ne peut dire que Velazquez ne se dévoile jamais. L'orgueil castillan, l'humeur andalouse, le fatalisme oriental, la nonchalance arabe, tout cela s'affirme ou se devine dans ces hautes effigies sévères qui furent peintes entre la mort de Cervantès et la mort de Calderon. Mais la valeur psychologique ne déborde jamais sur la valeur plastique. Elle affleure à peine, elle s'enveloppe et se cache presque sous un jeu précis et nuancé d'harmonies incomparables. Il ne nous oblige pas à voir, dans *les Lances,* la courtoisie cordiale du vainqueur, la noble humilité du vaincu, l'esprit qui transforme la guerre et malgré la plaine incendiée, les armes dressées, les cuirasses, l'élève au-dessus du meurtre et de la haine par ce seul fait qu'elle traverse une seconde une haute et fière vision. Il confie sans le dire à l'eau tremblante d'un miroir les images de la pudeur ou de la puissance ennuyée. Il ne nous force pas à constater le contraste mélancolique que les infants débiles ou les reines décolorées offrent avec la bête qui les porte, dont le sang affleure aux naseaux, aux jarrets, à la croupe, et dont la crinière vole dans le feu de la course et le brouillard de la sueur. Il n'insiste pas sur l'ironie du spectacle quand il voit s'avancer un nain abject vêtu en prince et tenant un chien formidable, haut comme lui, gonflé de grondements, les pattes dures, noir, fort comme la vie abandonnée à sa force. Il ne sourit presque pas quand il écrit le nom de don Juan d'Autriche au bas du portrait d'un bouffon mal bâti qui ricane, le nom de Ménippe ou d'Esope au bas de celui d'un mendiant. Quand il peint un idiot, il ne dit pas s'il en souffre, il lui balance la tête et les épaules dans le bégaiement des chansons. Quand le roi est devant lui, vêtu de noir, avec son long visage triste, il n'avoue pas qu'il lui prête sa propre majesté. Une distinction si royale qu'elle ne prend jamais la peine de chercher à s'imposer, une grandeur détachée d'elle-même et consciente d'être seule à se connaître, élève jusqu'à son cœur ce monde qui meurt peu à peu.

Cette noblesse réservée est la dernière de ses victoires, et



Cl. Alinari

VELAZQUEZ. Portrait. (*Louvre*).

sa suprême affirmation est la moins avouée de toutes et la plus difficile à pénétrer. Quelques éclaircies seulement jalonnaient sa vie prisonnière. D'abord le séjour à Madrid de Rubens en pleine apogée, dont Velazquez, qui n'avait pas alors trente ans, devint l'ami et reçut le conseil d'aller demander aux maîtres de Rome et de Venise comment on discipline sa propre générosité. Puis les deux voyages en Italie qu'il fit durer le plus longtemps possible et dont il rapporta, avec l'amitié de Ribera et de Poussin, ce qu'un esprit supérieur peut seul y découvrir, l'instrument de sa liberté. Le reste du temps, il vécut comme un domestique, accablé de fonctions imbéciles, mal payé, vêtu d'habits de rebut, peignant par accident, quand on lui imposait un portrait, un sujet de décoration, de religion ou d'histoire. Chaque progrès était pour lui non seulement une conquête sur lui-même, mais aussi sur les inerties indifférentes ou les forces hostiles qui l'entouraient. Il arrachait chacune de ses œuvres à une méditation solitaire et presque forcée, rejeté au fond de lui-même par l'impossibilité de trouver un esprit complice du sien et d'avouer son âme réelle autrement que dans les œuvres commandées où il faisait passer sa nostalgie et son



Cl. Anderson.

CARRENO. Jeune fille monstrueuse (*Prado*).

silence comme derrière un voile à peu près impénétrable. Il ne soupçonna qu'assez tard, à l'heure où l'ombre de ses jours s'allongeait sur sa route, tout ce qu'il y avait en lui de puissance secrète à amener des profondeurs de sa passion à la surface de la vie l'image de ses illusions inconnues. Et l'isolement et la contrainte s'accroissant avec les années, sa hautaine compréhension grandissait à mesure, comme s'il eût senti qu'elle n'aurait pas le temps avant la mort de se recueillir tout à fait.

## V

Cependant, c'est dans ce recueillement suprême que l'Espagne, avant le sommeil, dressait, dans un dernier effort d'orgueil, sa grande figure isolée. *Les Lances,* les portraits des rois sont l'adieu à l'âge fort. Maintenant que l'Espagne est partout vaincue, les « peintres d'histoire » grandiloquents et les faiseurs de portraits héroïques vont se multiplier. Avant Velazquez, un seul homme, parce que cet homme était un peintre, de Mayno, avait su subordonner l'anecdote représentée au poème plastique que la contemplation des formes et le sens des harmonies fuyantes de l'espace espagnol impose à ceux qui n'affirment ni ne démontrent avant d'avoir regardé. Après Velazquez un seul homme, parce que cet homme était un peintre, Carreno de Miranda, eut encore la puissance d'arrêter dans leur chute les princes gâtés, les infantes moroses, les monstres de luxe pour continuer cette histoire qui ne s'accomplit pas en dehors des voyants et des créateurs. Mâchoires en avant, yeux morts, lèvres tombantes, robes monastiques où se réfugient les volontés déchues et les ombres de la grandeur, naines méchantes étouffées de graisse, crânes mal faits,

faces de crime et d'horrible innocence, il n'y eut plus rien après cela. Goya ne viendra qu'au bout d'un siècle, comme une espèce de miracle. Les autres suivants de Velazquez, son gendre del Mazo, les frères Rizi, Claudio Coello sont de bons praticiens honnêtes, de nature vulgaire, de métier lourd, ou grossier, ou trop habile. Murillo n'est pas un grand peintre, parce qu'il est un esprit bas.

Il justifie la décision que prirent Velazquez de quitter Séville et Zurbaran de retourner dans son Estramadure. L'atmosphère bigote et molle de la ville andalouse enrichie usait les nerfs, transformait en femmes sensuelles les êtres les plus virils. Herrera est encore trop sauvage pour se laisser entamer, mais Montanés n'est qu'une énergie creuse. Alonso Cano, son élève, et le compagnon d'atelier de Velazquez et de Zurbaran, un peintre boursouflé, un sculpteur énervé et doux, tendu dans le désir morbide de dresser des effigies d'ascètes rehaussés de flammes pâles et de tendres couleurs. Les rues sentent l'encens et la poudre de riz, la fleur de citronnier, la semence humaine. Le Jésuite y est à son aise, il tient le cœur par tous les sens. Murillo noie Ribera dans sa peinture écœurante. Ses infirmes et ses vierges sont des professionnels. Le mendiant s'épouille toujours, et la mère de Dieu a toujours les yeux au ciel et les mains croisées sur le cœur. Il prostitue ses dons de peintre. Il exprime, sans doute, la dévotion suspecte de la ville où l'on promène, aux jours saints, des idoles habillées et couvertes de bijoux faux. Mais il s'y soumet lâchement. Sa sensualité ne s'éveille qu'au milieu des parfums trop lourds, de la demi-obscurité. Il gâte tout autour de lui. Valdès Léal, plein de Cordoue, ville brûlante où le Guadalquivir traîne sur le sable et le roc quelques filets d'eau croupie, oublie pour l'écouter l'éclat sombre de ses visions. Car il est insinuant, dévôt, douceâtre. Ses tableaux sont pleins d'ombres louches et de lumières frelatées. Il a bien erré, à l'heure propice, dans les soirées saintes de la ville où les façades roses et jaunes se devinent à travers la brume des cierges et des encensoirs. Il a vu souvent la nef de la cathédrale toute rousse



Cl. Durand-Ruel.

GOYA. Les majas au balcon. (*Coll. part*[re].)

de lumières où les couples se baisent aux lèvres dans l'ombre des piliers, au moment où l'hostie s'élève. Le sang des taureaux a fumé vers ses narines, mêlé à l'odeur de poivre et d'huile des cheveux noirs tressés d'œillets. Mais il n'a pas senti la joie tragique et la détresse des rythmes monotones de



GOYA. Les patineurs, eau-forte. (*Coll. part*re).

la danse de volupté, que les mains frappées et la guitare scandent interminablement. Il n'a pas entendu, au profond de lui-même, quand passe un Christ en croix tout barbouillé de sang, le chant d'une fille qui monte, la plainte sanglotante et nasillarde, infinie, aride, ardente, triste comme le désert.

Il n'a pas compris l'Espagne secrète. Et quand on sait la misère de l'Espagne après lui, on ne peut s'expliquer comment celui qui ébaucha, en un demi-siècle d'improvisations frénétiques, le visage le plus vivant de cette terre étrange, vint plus de cent ans après. Goya était d'Aragon, sans doute, province hors des grandes routes et la moins usée, où la sculpture populaire avait duré le plus longtemps. Mais le creuset manquait où verser sa lave. La Maison d'Autriche était morte d'épuise-

ment, les Bourbons, châtrés, écrasés de dévotion malsaine, cloîtraient leurs vices secrets dans l'alcôve et le confessionnal. Un méchant peintre allemand, Raphaël Mengs, figurait près d'eux Velazquez. L'Espagne était un mendiant maigre, vêtu d'une défroque rapiécée, fanée, roussie, la drapant des pieds au menton. Pourquoi cette flamme brusque sous le masque de Carnaval, ce tison dans le foyer froid? On se trompe toujours sur l'Espagne. Napoléon s'annexe d'un décret dédaigneux cette chose endormie. Cela se colle à lui comme un vampire, lui scie les tendons, lui boit aux veines, le rejette exsangue en quelques mois. Cette chose n'était pas morte, elle ne meurt pas. Elle a des crises convulsives qui la dressent d'un seul sursaut, l'imposent au monde, la repoussent dans le sommeil. C'est comme la conquête arabe. Si l'Inquisition, si l'or d'Amérique expliquaient la ruine de tout, la mort apparente, elles devraient aussi permettre d'expliquer cette vitalité sauvage que l'indifférence, l'immobilité, le fatalisme extérieur dissimulent. Les Espagnols n'allaient pas créer l'or aux Antilles ou aux Indes, sans doute, mais le ramasser. Rentrés chez eux, sans doute, ils laissaient l'outil se rouiller, le roc reprendre le sol déboisé, l'esprit durcir. Et puis ils restaient dans leur aire, retranchés d'Europe. Ils ne voyaient plus la mer, la grande civilisatrice, ils n'assistaient plus au départ et à l'arrivée des navires. Mais alors, pourquoi ce réveil? Et pourquoi cette énergie brusque, pourquoi l'insurrection terrible, Saragosse, l'éclat de rire sinistre et le torrent de perles et de fleurs de Goya si l'Inquisition a brisé toute force ici? Quand le désir de s'épandre et de vaincre commandait le cœur de l'Espagne, l'Inquisition était une arme de discipline et de combat. Elle est un corset de torture quand ce désir a disparu, elle broie ce cœur contracté. L'Espagne a beau sortir de chez elle, elle vit et s'endort sur place, son expansion militaire et lyrique n'est pas un organisme qui se livre, mais un ressort qui se déclanche et revient à sa place toujours tendu. Si quelque chose d'extérieur vient irriter son orgueil, elle s'empare de sa puissance et de son âme pour un siècle ou pour un jour.

## VI

Avec Goya, c'était pour un jour, et c'est pour cela qu'il va si vite. On dirait que la vieille Espagne, celle du Saint-Office, celle de Don Quichotte et des Châteaux enchantés, celle de Sancho et du terre à terre impitoyable, celle de la magie arabe, de la musique rauque et triste, de la cruauté ingénue, du rire macabre et de la mort ardente partout étalée ou tapie, a voulu cet homme pour la dire hâtivement avant que le monde moderne y entrât avec les Français. Ce sont des à peu près terribles, des chevaux, des hommes mal bâtis, des espèces de mannequins tragiques qui vivent d'une vie violente mais qu'il n'a pas eu le temps de polir et d'asseoir. Il traduit ses visions rapides n'importe comment. Le dessin chancelle et bégaie, mais jamais il n'hésite, il va d'un seul trait gauche au but. L'édifice y est sommaire, construit avec des formes vides, des pantins d'étoffe qu'il remplit de sa flamme et de sa passion effrénée, comme on bourre une poupée de son. Cela cependant s'équilibre, une architecture s'ébauche, des groupes brusquement disposés qu'un instinct bref de l'harmonie distribue en blocs d'ombre, en lumières éclatantes, en passages subtils laissant dans le souvenir non pas des formes définies, mais une hallucination persistante, un fluide dont l'éclair se glisse partout, révèle la vie du dedans dans le trou noir d'un œil, une épaule et un bras qui visent, un bas tendu sur un mollet, un grouillement dans les ténèbres, un lac d'argent qui miroite à la surface d'un tableau. Tout est approximatif, le paysage, le geste, le visage, le costume. L'intensité du drame s'en accroît. Car tout est drame, même un portrait. Ce sont



Cl. Durand Ruel.

GOYA. La reine Marie-Louise. (*Coll. partre*).

des ombres apparues, un cauchemar venant du fond d'un peuple, son sang, son orgueil, sa colère, son rire, ses vices, sa volupté et sa ferveur suscités pêle-mêle et jetés à même la vie. Goya est un sorcier qui fait bouillir des herbes et surprend dans la vapeur brûlante le sombre esprit du sol où elles ont poussé.

Ses toiles les plus finies ressemblent à des esquisses enlevées dans l'espace même comme une grande aquarelle encore trempée d'eau. Le tremblement des harmonies effacées que Velazquez avait révélées à l'Espagne devient plus léger, plus flottant. Tout tremble et brille. Les soies roses ou grises, les velours bleus ou pourpres ne font plus seulement penser à des fleurs cachées sous la rosée d'argent des ordres, des plaques, des rubans, des bijoux dispersés sur les poitrines, les cheveux, autour des poignets et des doigts. On dirait qu'à travers l'air transparent et dansant de la torride Espagne, la pellicule intérieure des oranges, le reflet des fleurs dans l'eau pure, l'ombre même que faisait sur les vasques de cristal la rose des infantes, grelottent dans les diamants et germent en gouttes de feu dans les rubis et les opales. La perle trouble envahit tout, pénètre l'air, la peau nue. Elle environne sa luxure. Il en frôle les beaux bras des femmes, les



Cl. Anderson

GOYA. Saturne. (*Prado*).



Cl Druet.

GOYA. Portrait d'infante. (*Coll. part*re).

bras coulant pleins comme une colonne vivante, gonflés de sucs et de sang. Il la retrouve dans leurs gants qui montent au-dessus du coude, leurs petits souliers de satin, les cheveux encadrant leurs visages poudrés d'une auréole légère, les corsages serrés autour de leurs seins chauds, les jupes tendues sur leur ventre amoureusement caressé et leur giron noyé d'ombre. C'est le peintre le plus enivrant de la volupté charnelle. Il entoure les femmes d'une espèce de nimbe enflammé. Toutes sont belles, même les laides. Un éclair nacré sur l'épaule, une bouche humide, des dents qui luisent, un bras duveteux et pesant suffisent à l'enfiévrer. Leur odeur qu'il respire, leur haleine qu'il boit errent dans ses harmonies mêmes. Il s'empare ardemment de tous les secrets de leur chair. Des idées de viol le hantent, mais il est dompté par leur grâce. Il est bestial. Mais une sorte de lyrisme sauvage ennoblit sa bestialité.

Au reste, il connaît le danger. Il les a vues berner dans une couverture un pantin désarticulé. Il devait, après de furieuses débauches, s'échapper d'elles, les jeter brûlantes sur la toile, mettre sa rage dans leur regard de braise sombre et leur bouche où bat le sang. Quand elles sont vieilles il se venge, il creuse leurs salières, râcle leurs os, disloque leurs mâchoires, il arrache tous leurs cheveux, toutes leurs dents, rougit leurs paupières, ride et flétrit leur peau. Des squelettes décolletés dans un nuage poudroyant de soies, de fleurs, de mousselines, de bijoux posés çà et là. Leur rang ne l'effraie pas. Infantes, reines, elles sont hideuses et sinistres si c'est ainsi qu'il les voit, et s'il les désire il le dit. D'ailleurs elles consentent. Tout consent en Espagne, à condition que le feu du dedans consume jusqu'au bout la vie. Les princes adoptent pour peintre celui qui les connaît le mieux, ils donnent le droit à Titien, à Velazquez, à Carreno de les livrer au public. C'est l'orgueil qui les met à part, et puis ils s'abandonnent comme les autres à l'effroyable réalisme qui permet aux Espagnols de fabriquer des infirmes, de torturer et d'être torturés avec une insouciance que ceux qui ne comprennent pas appellent de la cruauté, de

renfoncer les entrailles pendantes dans le ventre des chevaux. Goya est le plus implacable. Sa famille royale est une réunion de monstres abrutis par les tares accumulées, les pratiques pieuses, l'orgie furtive et la peur. Ses généraux ont des figures de bouchers. Le modèle se donne au peintre, une indifférence sauvage à tout ce qui n'est pas la passion brute et la vie instinctive provoque des rencontres brusques d'où jaillit l'éclair. Quand ce n'est pas une femme et qu'elle ne montre pas ses bras, ses seins, ses hanches, tout est concentré dans la face qui semble une condensation de l'espace saisi au vol. L'air frémit dans toute la chair, la chair frémit dans l'air par son rayonnement intime. La vie est comme surprise. Les yeux — les yeux d'enfants surtout, — sont des trous d'ombre ouverts sur la pensée imprécisée. Velazquez avait vu cela. Chez Goya, le mystère monte, la forme étant instantanée, une impression fulgurante, un instant rapide et profond arrêté dans un clignement de paupières, une ombre ardente accumulant sur la seconde qui passe tout ce qu'il y a de forces spontanées et secrètes dans un esprit créateur.



GOYA. L'homme au lézard. (*Coll. part*re).

En Italie, où il passa plusieurs années de sa jeunesse, il n'avait presque pas copié, touché à peine à sa brosse. Il méditait beaucoup devant l'œuvre des initiateurs de la peinture, s'amusait le reste du temps. Velazquez à part, qui l'éclaire sur le vrai sens plastique de l'Espagne, aucune entrave traditionnelle, rien qu'une pensée frénétique au cœur d'un monde agité en profondeur par une passion si farouche qu'elle parvient à

l'immobiliser dans les aspects les plus tranchés et les plus caractéristiques. Il ne commencera guère à traduire qu'après la quarantième année les visions qu'il laisse mûrir depuis l'enfance au contact brûlant de ses vices, de sa colère, de sa haine, de sa bravoure, de sa ruée violente vers l'amour et la liberté. Et si des échos le traversent, lointains, comme voilés par l'air vibrant et la poussière — l'esprit mélancolique et musical de Watteau, la grâce licencieuse de Greuze et de Fragonard, la chaleur sensuelle de Prud'hon, quelque chose de Reynolds, quelque chose de Tiepolo, — c'est qu'il représente avec une force d'autant plus tragique qu'il est plus seul dans le pays le plus comprimé de l'Europe, un siècle partout décidé à affranchir la vie des dogmes qui l'étouffent et des aristocraties qui ne sont plus dignes de lui imposer un sens. Il se bat tout le temps, contre la monarchie qui l'héberge, contre l'Inquisition qui ne le comprend pas ou n'ose briser son pinceau, contre la religion trop enfoncée dans l'étroitesse de la lettre pour saisir les symboles hérétiques qui le traversent en éclairs, contre les Français quand ils viennent défoncer à coups de canon ce qu'il aime et ce qu'il hait. Tout lui est prétexte, son rire et sa fureur passent aussi librement dans les portraits d'apparat que dans les terribles eaux-fortes où au fond des noirs s'agitent des vampires, des apparitions sinistres, des gnomes, des fœtus ailés, des monstres imprécis, et dont les blancs font éclater des lueurs de grâce puissante, un sein, une jambe de femme, un bras pur ganté de gris... Il bondit d'une idée à l'autre, frappe par ci, berce par là, aime, violente, écrase d'ironie masquée quand on le croit soumis, s'attendrit dans sa révolte, ne sait pas toujours ce qu'il veut faire ou dire, et pour ne pas mentir sur ce qu'il sent, l'exprime brusquement en jets d'acide, n'importe comment, mais avec la force crispée que donnent les nerfs à nu et la passion plus forte que la peur. Son pinceau, son crayon, sa pointe courent après sa pensée. On croit le saisir, il s'échappe. Est-il Watteau quand il se mêle aux fêtes populaires, surprend sous des arbres de décor des figures emmitouflées, des robes qui paillettent, organise des jeux et des rondes



Cl. Buloz.

GOYA. Les jeunes. (*Musée de Lille*).

où souffle l'haleine sinistre de quelque chose qui ne sera jamais plus? Est-il Shakespeare quand il suit au sabbat des sorcières ou voit passer au fond des ciels nocturnes des ailes membraneuses et des fantômes sanglants? Est-il Rembrandt quand il éclaire un monstre furieux et traqué, une meute humaine après lui, d'un rayon tombé on ne sait d'où? Est-il Voltaire quand il prosterne des foules devant un perroquet prêcheur, agenouille des femmes au pied d'un âne ou d'un épouvantail à moineaux revêtu d'un froc ? Est-il Hokusaï quand il voit apparaître dans ses nuits énervées un visage, une forme où les aspects les plus disparates de la bête s'amalgament à ceux de la mort? Est-il Dante quand vient la guerre, qu'on empile dans des charrettes les cadavres des massacrés, que les soldats violent, empalent, qu'on voit sortir d'un cadre la gueule des fusils tournée vers un monceau de chairs hurlantes, quand la corde ou les mains étranglent, qu'une lanterne posée à terre éclaire des bourreaux courbés, des faces déchirées de balles, des bouches noires, des bras levés, du sang et de la cervelle éclaboussés partout? Il est Goya, un paysan d'Espagne, farceur et sentencieux, un gamin féroce, un philosophe courroucé, un visionnaire impossible à arrêter dans une forme, quelque chose de gai, de mauvais, de lubrique et de noble en même temps ou tour à tour. Il traverse le carnaval, s'amuse avec des femmes chaudes et des poupées désossées. Rouge des joues, gaieté funèbre. On ne sait s'il rit avec les autres ou s'il rit d'eux ou s'il entrevoit sous leur rire les dents du crâne décharné. Il va voir tuer les taureaux, garrotter les bandits, saigner les flagellants, il monte aux barricades, fouaille le prince et tutoie le sacripant. Il décore sa maison de figures effroyables, des enterrés vifs qui se battent, des cannibales gorgés de viande humaine, secouant des tronçons sanglants. Il enrage contre son temps dont il partage avec passion la cruauté, la galanterie, le romanesque faisandé. C'est un libre esprit, et c'est un rustre. Il est, de tous les grands Espagnols qui furent subtils et sauvages, le plus sauvage, le plus subtil. Il est tout plein d'obscurité, mais la flamme l'illumine. Il est indigné comme



Cl. Druet.

GOYA. Le massacre. (*Coll. part*[re]).

un saint, mais il a le sadisme de la torture, et quand il dit : « J'ai vu cela », devant des membres arrachés, des troncs décapités, des têtes pendues aux branches, il montre une âme de bourreau... Il a vécu avec fureur sa terre sinistre et charmante et son siècle menant de front la débauche consciente et l'héroïsme instinctif. Il est mort en exil, chassé par les prêtres, au milieu des Français qu'il aimait pour leur esprit de fronde et dont il avait été l'ennemi le plus sanglant. Quand on a ouvert son cercueil, on y a trouvé deux squelettes...



*Versailles.* (Cl X.)

# LA MONARCHIE FRANÇAISE ET LE DOGME ESTHÉTIQUE

## I

Le roi cavalier, le protégé des prélats qui forcent les places de guerre et commandent les escadres, n'eut pas son peintre. Van Dyck, Flamand d'ailleurs, et au fond servile et veule, habitait l'Angleterre où il avait lié sa fortune à celle de cet autre roi gentilhomme qui vécut mal et mourut bien. D'autre

part, Marie de Médicis s'adressait à Rubens pour décorer le palais italien qu'elle venait de bâtir à Paris. L'Italie plastique, l'Espagne littéraire entraient partout, l'esprit français subissait une de ces crises si fréquentes et si brèves dans son histoire où il demande aux peuples qui l'entourent des armes pour les aiguiser, les polir, les rendre nettes, les adapter à sa main. Il se reposait par la guerre où ses facultés artistes se développaient dans l'action, furie joyeuse, élégance soldatesque, batailles courtoises comme des tournois, tranchées ouvertes aux violons, duels à mort qui étaient des jeux.

Le seul homme de cette époque qui ait compris sa force ardente, sa grâce sèche, se tenait hors de la scène et détestait la pièce que la religion et la politique imposaient à ses acteurs. Jacques Callot qui voit piller, rouer, brûler, brancher le pauvre monde, pleure sur lui, s'indigne, rage contre le malheur des temps. Jacques Callot maudit la guerre, mais il aime le soldat. Routiers maigres, habits râpés, piquiers, bottes tombantes, feutres en bataille et plumets dépenaillés, on dirait qu'il creuse le cuivre à la pointe d'une rapière. Le troupier, le troupier d'avant l'uniforme, qui sangle d'un baudrier d'or son ventre creux, le capitan crasseux dont on ne voit, quand il avance, que les ergots de coq et le visage d'aigle, sont frères de l'estropié et du mendiant avec qui il a couru les routes, des comédiens errants qu'il a entendus répéter dans les granges les rôles de Scaramouche, de Fracasse et d'Arlequin. Il a mangé avec eux la soupe sur un vieux tambour. Il a fait bouillir des herbes dans la marmite des sorcières du quinzième siècle, et les conteurs du seizième lui ont versé leur vin râpeux. Il a accompagné Jérôme Bosch et Breughel parmi les squelettes ricaneurs, les monstres funambulesques, les personnages venteux. Il a retrouvé la Rossinante du chevalier don Quichotte attelée à la roulotte des pauvres romanichels. Il a suivi les mousquetaires de l'Hôtel de Troisville à l'Hôtel de Rambouillet. Ce loup maigre est un homme fier. S'il n'avait pas été, il y aurait un trou dans ce siècle, malgré Cyrano, malgré Théophile et Scarron. On en saurait à peine le décor. On ne com-

prendrait pas la fièvre de vivre qu'il y eut entre la férule de Malherbe et la hache de Richelieu. Les peintres officiels ne surent rien de leur âge. Simon Vouet est un phraseur. Le bon graveur Abraham Bosse est un Boileau qui tenterait de corriger Molière et d'apprivoiser Tabarin. Jean Boullongne, que ses goûts crapuleux pourraient rapprocher de la foule, se croit obligé d'habiter Rome et d'appliquer sa verve à singer Caravage. L'Italie ne nous rendra nos artistes qu'après les avoir dévoyés.



Cl. Braun.

CALLOT. Dessin. (*Offices*).

Au fait, ils y vont tous, et n'importe comment, à pied, avec des bandes de rencontre s'il n'y a pas d'autre moyen. Callot lui-même y va tout enfant, avec des Bohémiens, et y reste douze années. L'autre Lorrain, Claude Gelée, s'engage dans une troupe de cuisiniers afin de faire le voyage, et une fois au but se loue comme domestique. Parrocel n'y parvient qu'après avoir été prisonnier des corsaires. Courtois quitte sa Bourgogne à quinze ans pour s'en aller à Rome, y vivre, y peindre ses batailles romantiques, y mourir. Les deux frères Mignard y séjournent longtemps, Nicolas un

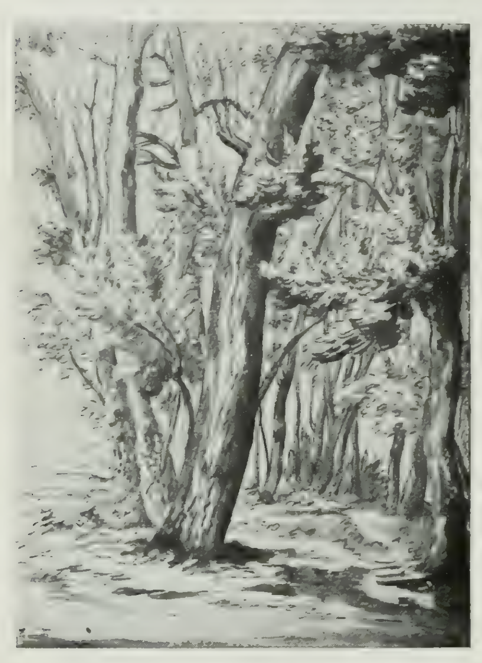
tiers de sa vie d'homme. Sébastien Bourdon s'y attire l'inimitié de Claude en imitant ses tableaux. Noël Coypel, qui va y diriger l'Académie, y conduit son fils Antoine à onze ans. Duquesnoy de Bruxelles, Pierre Puget de Marseille, Girardon, les Coustou, tous les sculpteurs du siècle vont demander des conseils à l'ombre de Michel-Ange et des leçons au cavalier Bernin. Le Brun n'en revient qu'après y avoir sollicité plusieurs années la domination généreuse de Poussin qui y demeurera toute sa vie dans une petite maison du Pincio et y représentera avec Claude l'âme profonde de la France en exil sous son propre ciel, René Descartes habitant la Hollande ou la Suède et Corneille étant obligé de s'affubler d'une cape espagnole pour y imposer sa passion.

Comme la centralisation monarchique l'avait chassée des bois et du bord des rivières, comme elle avait oublié, avec le bris de la verrière, la finesse profonde et l'illumination diffuse de son ciel, avec l'abaissement progressif de ses corporations d'artistes, la correspondance mystérieuse qui unit l'image sculptée à l'ardeur intérieure de vivre, il semblait qu'elle envoyât en mission ses deux meilleurs peintres pour réapprendre de l'Italie le sens de la lumière et du volume par qui la forme du monde et l'espace modèlent notre volonté. Ils n'avaient pas grand'chose qui leur fût visiblement commun, ni l'origine, ni le caractère, ni la culture. Poussin est Normand, Claude est Lorrain. L'un grand lecteur, l'autre sachant à peine lire, écrivant mal jusqu'à son nom. L'un d'ordonnance d'esprit ferme, méditatif, quelque peu doctrinaire, porté aux généralisations intellectuelles et aux abstractions plastiques, poursuivant dans l'univers l'invisible plan qui se déroulait dans sa tête, toujours maître de sa vision, la face régulière, grave et forte, modelée comme un monument. L'autre de visage brouillé, avec des bosses inégales, gauche et balourd, allant à l'aurore et au crépuscule comme une bête à l'abreuvoir, maintenu au-dessus d'un travail pénible et d'une conception confuse par une exaltation lyrique continue, capable de lui faire franchir sans effort apparent le seuil des harmo-

Cl. Druet.

POUSSIN. Echo et Narcisse (*Louvre*).

nies supérieures où l'intuition et l'intelligence communient étroitement... Mais tous les deux épris de rythme et de mesure, d'un temps où le besoin de méthode et de style réagissait partout contre la fermentation politique et intellectuelle qui avait arraché le seizième siècle à l'organisme médiéval, et décidés à demander à l'Italie la discipline où ses maîtres libérés les premiers des servitudes anciennes tendaient irrésistiblement dans la confusion des recherches isolées et des antagonismes passionnels.



Cl. Giraudon

POUSSIN. Haute futaie, dessin. (*Louvre*).

C'est eux qui devaient recueillir l'enseignement secret de Rome, si dangereux pour les faibles de volonté ou d'esprit. L'Italie, débilitée par son effort, divisée en vingt fragments hostiles, n'y cherchait plus qu'un esclavage consenti, veule, et sans revanches intimes. L'Espagne, épuisée d'orgueil, refusait de bouger. L'Angleterre organisait sa classe de négoce et la religion pratique destinée à l'enrichir. L'Allemagne, dévastée, hachée, vidée par une guerre horrible, ne sentait plus, ne comprenait plus rien. La France, qui montait rapidement vers l'unité politique pour essayer de suppléer à l'unité d'âme perdue, était la seule en Europe qui pût profiter de l'intellectualisme offert par les Italiens et arrêter le monde, en voie de renouvellement, dans une illusion d'une heure. Quand on a suivi, dans les études appuyées de Claude et de Poussin, leur volonté d'amener l'arbre et l'eau et le corps et

l'architecture à la même profonde loi de parenté structurale que l'un devine et que l'autre découvre dans un univers patiemment interrogé à toutes les heures du jour, on entend se lever de soi l'écho régulier et puissant de l'alexandrin de Corneille, le pressentiment du système géométrique que va formuler Descartes, on entrevoit l'ombre écrasante de l'édifice esthétique et administratif que Colbert et Louis XIV bâtiront du haut en bas.

Seulement, cet édifice est devenant, il ne les enferme pas encore. Mieux même que dans les dessins de Poussin, parmi les plus beaux du monde, mais où la force spontanée d'émotion, de verve, de vie ne dissimulent jamais les recherches sculpturales, on le voit bien dans ceux de Claude, lignes de feu, taches ardentes, gauches et puissantes visions du paysage rencontré, hallucinante apparition, humide de fraîcheur, craquant de sève, baignée d'air, d'ombres et de lumière jetés avec de l'encre noire sur la feuille de papier blanc. Leurs racines sont enfoncées dans l'humus le plus riche et le mieux nourri de leur sol. Ils font partie d'une force qui croît, et non d'une force qui meurt d'avoir voulu être fixée. La recherche passionnée d'un nouvel équilibre leur donne une noblesse et une flamme qui tient l'œuvre debout et la fait déborder son cadre pour l'exaltation de la volonté et l'illumination du cœur. Au centre de la virtuosité pourrie des Italiens, ils gardent leur calme, ils remontent aux grandes œuvres, ils restent fidèles à la mission que la France leur a donnée. Il s'agit d'établir la charpente d'un monde où l'esprit français qui continue introduira avec une admirable aisance, dans son évolution ralentie, les vieux rythmes méridionaux renouvelés par l'Italie et jouera son rôle éternel de conciliateur et d'arbitre entre les hommes du Nord et les hommes du Sud. Il s'agit de donner à toute l'Europe quelque chose qui remplacera dans le corps des élites l'épine dorsale rompue du moyen âge mort. Il s'agit d'imposer à l'aventure humaine sortie de ses anciens sentiers, l'ordre harmonieux qui lui permettra pour un siècle de croire qu'elle en a trouvé de nouveaux et de préparer en tout cas

leur découverte. L'aube et la fin du jour, tout ce qui donne à l'univers son intensité sentimentale éclairent, au cœur d'un paysage antique, une humanité décidée à saisir dans le ruissellement des choses, les apparences magnifiques qui maintiennent son espoir.

Lyrisme de Claude Lorrain, tu ne connaissais pas ton rôle! Tu ne savais pas ce que représentent pour nous tes mâts fourmillants, tes oriflammes, tes voiles dans le ciel en feu. Tu ne te doutais pas du sens que prend, pour les hommes parvenus à la limite extrême de l'anarchie intellectuelle, ton rayon rectiligne qui traîne jusqu'aux premiers plans sur la mer et allume une flamme courte à la crête des flots pressés portant aux hommes l'immense pesanteur de l'eau, le vent salé, l'horizon de pourpre et de poudre où l'autre face de la terre s'enfonce progressivement. Tu ne savais rien de cela, tu sentais seulement, quand ton œil toujours levé vers la ligne circulaire du désert romain fixait un point central rouge et doré dans la brume, d'où s'épandait une poussière lumineuse pleuvant de plus en plus ténue dans tous les sens, tu sentais des berges de pierre, une double rangée de palais, d'églises, de ruines, donner à l'essor de ton rêve une forme régulière où il prenait peut-être plus de puissance persuasive et de force d'entraînement. Il est toujours pareil, l'émoi s'en accroît et s'enfle d'œuvre en œuvre, à voir tant d'innocence et d'incessante aspiration vers la gloire du jour si décidées à ne jamais abandonner ces avenues irréprochables qui mènent à l'harmonie sans avouer la vie mauvaise, le doute, la lutte et la souffrance qu'elles traversent pourtant. Toujours les étendards sur le sommet des tours, la forêt des agrès, les oriflammes et l'écume éclairée, l'étendue clapotante qui fuit dans la buée d'or pourpre, et le soleil au fond qui gouverne la symphonie grandissante ou mourante selon qu'il monte ou décroît. Claude laisse Filippo Lauri peupler ce monde en gloire, garnir de foules les péristyles et les escaliers de ses temples, il ne les aperçoit même pas dans le rayonnement solaire qui noie tout d'un brouillard aérien translucide dont le centre



Cl. Giraudon.

POUSSIN. Mars et Vénus, dessin (*Chantilly*).

embrasé se confond avec le centre de son être. Claude habite dans le soleil, il s'élance avec ses rayons, il ne quitte jamais des yeux, à partir du moment où il commence sa chute, les collines, la cime immobile des arbres, les chapiteaux découronnés qu'il inonde d'or sombre au moment où il va mourir. Ce pauvre paysan est au cœur d'une minute impressionnante,



Cl. Giraudon.

POUSSIN. Etude de chênes verts (*Chantilly*).

qu'il n'entend pas sonner. L'astre décline, l'ombre encore enflammée s'étend sur la jeunesse bouillonnante des sociétés occidentales, mais elle dore une féerie hautaine et régulière d'édifices et de colonnades, un monde de pierre et de marbre sortant des rivages dallés où le navire de l'esprit qui se croit enfin et pour toujours maître de lui-même aborde avec majesté, noir sur le rougeoiment du ciel.

## II

Chez Nicolas Poussin, cela s'écrit avec bien plus de puissance. Lui sait où il va, quelquefois trop, il expose et démontre avec une éloquence où son compatriote Corneille eût pu reconnaître sa force à frapper des maximes et à enfermer dans un rythme uniforme et vigoureux tout ce qu'il y a d'imprécis et de fugitif dans la vie pour lui imposer la forme de la volonté. L'unité héroïque et lyrique est le seul point de départ, tout se groupe et s'ordonne autour. L'unité plastique n'est que le résultat d'un travail intellectuel d'élimination consciente et de construction idéaliste où la forme et le geste, le ton local, la tonalité générale et la répartition du volume et de l'arabesque répondent à l'appel central de la raison. Seulement, quand on a longtemps regardé ses études directes, les formes sculptant le néant comme des bas-reliefs fouillés par la lumière et l'ombre, quand on sait qu'au retour de ses excursions dans la campagne où les aqueducs éventrés, les édifices circulaires, les pins parasols, la ligne des collines pures imposent à l'intelligence des contours nets et des formules décisives, « il rapportait dans son mouchoir des cailloux, de la mousse, des fleurs et d'autres choses semblables qu'il voulait peindre exactement d'après nature », on ne peut qu'obéir comme lui à ce tout-puissant appel. « Je n'ai rien négligé », disait-il à ses amis. Le caractère est aussi haut que la faculté de comprendre dont la progression est l'ouvrage d'un désir universel toujours prêt à spiritualiser ses conquêtes. Les grappes, les fruits mûrs, le pain, le blé, la rousseur dorée de l'automne ou bien l'eau pure de l'été ou les feuillages printaniers que le vent argente et fait frémir, sont le centre sensuel de ses symphonies abstraites dont la grave coloration répond

à un souci d'unité volontaire qui donne d'autant plus d'éclat à ce corps de femme étendu, à cette lyre d'or brillant sur une poitrine sombre, à ce cuivre allumé par la chute du jour, à cette feuille de laurier qui luit ainsi qu'un bronze vert. Comme Homère comparait à un tronc d'arbre la taille d'une jeune fille, il retrouvait la forme des colonnes dans le torse féminin. La pénétration constante et fidèle du monde l'emplissait d'harmonies morales ordonnées comme un temple et l'arbre et les seins ronds et l'arête d'un monument ou d'un rocher sur le ciel entraient dans le rythme des danses pour unir leur courbe aux résonnances musicales et les purifier ensemble par leur passage dans l'esprit.

Qu'il promenât sa rêverie lucide dans le paysage orageux des bacchanales, sous les nuées grises et noires et le profond azur et les feuillages épais, ou qu'il se penchât sur les eaux pour surprendre, dans leurs ténèbres immobiles, la silhouette argentée des dieux, jamais le mythe antique et l'ardeur italienne ne manquaient de faire appel à la mesure et à la netteté françaises pour exprimer la noblesse de son calme sentiment. L'étagement régulier des maisons sur les collines, le front droit des colonnades, les énormes tours rondes couronnant les hauteurs, tout l'engageait à retrouver dans la disposition des arbres, la masse des ondulations terrestres et jusque dans la forme du ciel chargé de nuages puissants, ce sens architectural du monde qui est particulier aux artistes de sa race et qu'ils traduisent, de l'église romane et de la nef gothique aux jardins de Le Nôtre, aux châteaux de Mansard, à la musique de Rameau, aux palais de Gabriel et aux poèmes de Vigny avec le même lyrisme contenu et la même raison ferme. Tout y concourt, et s'y soumet. L'attitude et la forme humaines sont un consentement à ce qu'il y ait dans les éléments de la nature une subordination rigoureuse qui réunit le mouvement des astres à la succession des saisons et au battement des cœurs. On le retrouve dans le geste d'un bras pour cueillir un fruit dans les branches, verser du vin dans une coupe, soutenir un fardeau sur la tête droite, faucher le blé, conduire un cheval au



Cl. Giraudon.

POUSSIN. Le massacre des Innocents (*Chantilly*).

labour, lancer une ligne à l'eau en se retournant à demi pour écouter un chanteur, tendre un arc, secouer le thyrse, placer au-dessus d'un front une couronne de chêne. Toute fonction emprunte à cette soumission superbe à la volonté supérieure qui hiérarchise la nature pour faire sortir d'elle l'intelligence comme sa plus haute fonction, une pureté émou-



Cl Giraudon.

CLAUDE LORRAIN. Paysage, dessin (*Louvre*).

vante. Un attelage au galop, un bœuf qui soulève le front, un troupeau muet sous la lune, le pis gonflé d'une chèvre où se pend un enfant nu, un naseau de cheval élevé au-dessus de l'eau, sont des événements qui retentissent jusqu'à l'extrémité des ondes d'harmonie secrète que la contemplation de l'univers fait lever du dedans de nous. L'arbre au tronc noir qui monte pur comme une colonne de temple est un hymne reconnaissant à l'ordre prodigieux du monde. La voix gigantesque des dieux y murmure avec le vent, avec les ailes des



Cl. Giraudon.

CLAUDE LORRAIN. Paysage, dessin (*Louvre*).

abeilles, et la lueur du jour sur l'écorce argentée, sur le bord des feuilles tremblantes, est un regard d'orgueil de l'astre roi. La terre, l'espace, l'amour, les jeux de l'homme et de la femme, la soumission sacrée des bêtes, tout cela est sublime et tout cela est innocent. Tout s'épure et grandit quand on consent à tout, afin d'imposer à tout le contact de ce qu'on porte en soi de plus haut, de plus noble, de plus capable d'admirer.

Ce grand homme, comme tous ceux de son siècle, ne se livre que lentement. L'abord est renfrogné, le ton sévère. L'âme profonde apparaît soudain, quand on renonce presque à la saisir, l'âme idyllique, amoureuse et sensuelle d'un être décidé à accueillir la poésie et l'immoralité du monde à condition qu'il reste maître d'y tracer des routes sûres et d'accessibles sommets. Pour ne pas l'aimer, quand on l'a compris, il faut ne pas avoir senti renaître au fond de son cœur purifié l'illusion des chanteurs de notre lointaine aurore dont le désir apercevait des femmes nues passant sous les branches, des mirages trembler dans l'eau, quand les travaux et les jeux rythmés par le cheminement des astres donnaient à la vie l'apparence d'un saint poème que tout ce qui est sur la terre participait à ennoblir. Des bras purs s'ouvrent dans l'espace pour appeler la volupté ou pour bercer le sommeil, des crânes ronds d'enfants reposent sur le ventre nu ou l'épaule chaude des mères, des têtes couronnées de fleurs se lèvent pour regarder droit ou s'abaisser sur des poitrines qui se gonflent, la marche, l'agenouillement, les mains suppliantes, tout le drame et l'églogue s'inscrivent dans un déroulement superbe passant au travers de la vie comme une affirmation infatigable de reconnaissance et de foi. Le massacre aussi bien que l'amour est un prétexte à glorifier la forme dont la splendeur calme apparaît seulement à ceux qui ont pénétré l'indifférence de la nature devant le massacre et l'amour. Deux souvenirs profonds hantent Poussin. Il a vu s'accomplir dans les bois où l'ombre est brûlante, les noces orgiastiques de Titien et de l'univers. *L'Incendie du Borgo* lui a révélé ce que des membres

sculpturaux écartés par l'effroi ou tendus par la prière peuvent introduire parmi les hommes d'harmonie supérieure à la pitié, parce que créatrice d'espoir. Il est parti de là pour établir la tragédie française et rejoindre l'âme éperdue, l'âme musicale et tremblante de Racine à travers l'ordre cornélien.

Et ce n'est pas tout. La trace est profonde. Tous les Fran-



Cl. Donald Machette

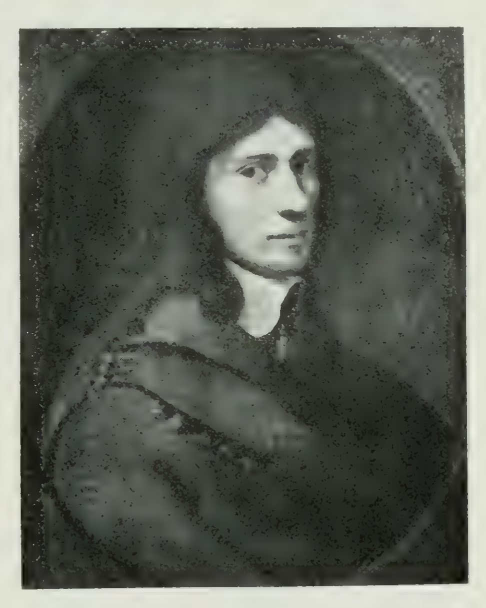
CLAUDE LORRAIN. Dessin. (*Coll. part*^re^).

çais, jusqu'au siècle le plus rayonnant et le plus fort de leur peinture, la relèveront passionnément. Voici l'enfant vermeil, l'enfant dionysiaque de Boucher et de Bouchardon. Voici le sentiment religieux des bois et des prairies, les formes nues et les rameaux reflétés dans les eaux dormantes, l'accord de la bacchanale et de l'églogue avec l'architecture des nuages et des bosquets, l'arbre héroïque aux feuilles étendues, Watteau, Vernet, Ingres, Corot, Puvis de Chavannes, Cézanne.

Voici les couleurs duvetées des fruits de France mûrissants où Watteau, Chardin, Corot, parfois Ingres iront tremper leurs harmonies. Voici les bras dressés, les masques convulsés, les cadavres tragiques, le drame sensuel et funèbre qui gronde autour de Delacroix.

Les maîtres morts à part, et l'honnête Dominiquin dont il respectait le gros labeur, Nicolas Poussin qui n'éprouvait que du dédain pour les honneurs dont on voulait l'embarrasser et ne resta que deux ans à Paris, bien qu'il fût logé au Louvre comme premier peintre du roi, Nicolas Poussin méprisait les divers fabricants de sculpture et de peinture qui l'entouraient Quand il était arrivé à Rome, aux abords de la trentaine, on venait d'élire d'enthousiasme prince de l'Académie de Saint-Luc ce Simont Vouet qui devait intriguer plus tard pour le forcer à fuir la cour et à lui abandonner son os. C'est dire en quel état s'y trouvait la peinture. L'École y triomphait dans ce qu'elle a de plus étroit et de plus vide. Le peintre français ignorait à peu près l'École. Mais la dépouille des héros est la nourriture habituelle des parasites de l'esprit. Le Brun avait reçu à Rome les conseils du maître dont l'Académie de Paris devait plus tard accaparer l'exemple au point de l'appeler encore après sa mort « M. le Poussin ». La religion se constituait. Son dogme passait d'Italie en France après avoir été filtré et transvasé par les missionnaires dévots que Colbert envoyait à Rome. Il ne restait plus qu'à l'adapter aux besoins impérieux de la monarchie française qui allait tenter pendant un demi-siècle d'imposer à la France une unité d'action et de pensée peut-être nécessaire, mais dont elle manqua mourir.

Pour s'y établir, s'organiser et vaincre, il y trouvait à vrai dire un milieu intellectuel particulièrement propice. La méthode cartésienne y imprégnait les esprits. Qu'était donc après tout ce redressement de la nature par les généralisations qui passaient pour avoir produit l'art antique, sinon la « réduction à l'universel » où tendait tout le système de Descartes? Malebranche ne voyait-il pas dans les irrégularités de la nature le châtiment des pécheurs? Et le rigorisme janséniste ne représentait-il pas lui aussi une tentative de conduire la loi morale vers les mêmes fins absolues? Les écrivains, et précisément les meilleurs, affirment la supériorité des « anciens » sur les « modernes ». La tragédie soumet à des règles inflexibles l'exposition des conflits psychologiques et jusqu'à leur déroulement. Les mathématiques, dont la loi de Newton va couronner l'édifice en réglant l'ordre des cieux, pénètrent la littérature au point d'amener Fontenelle, vers la fin du siècle, à mettre « l'esprit géométrique » à la base de toute action. Bossuet, tiraillé en tous sens par son besoin de controverses, se tire toujours d'affaire en invoquant la nécessité de maintenir l'Eglise immuable et en plaçant le dogme hors de toute discussion. Le vrai, le beau, le bien commencent à se confondre. Enfin, dans les natures les plus libres, Molière, La Bruyère, La Fontaine même, quelque chose apparaît de la rigueur cartésienne dans l'architecture du verbe, la préci-



Cl. Giraudon

S. BOURDON. Son portrait (*Ecole des Beaux-Arts*).

sion des contours, la clarté des avenues. Et quand l'Etat traque, au nom de l'unité, le protestantisme et le jansénisme, il est pénétré lui-même de leur pensée logique et de leur soif de démontrer. Le Roi ne diffère en rien des hommes de son époque. Ils la reconnaissent, ils se reconnaissent en lui, c'est ce qui lui donne tant d'ascendant sur les autres et lui-même. L'alexandrin irréductible de Molière, de Racine, de Despréaux, les batailles symétriques de Van der Meulen, l'étiquette ritualisée de sa cour, l'organisme administratif inflexible sur lequel s'asseoit son pouvoir, installent autour de son esprit un réseau d'images précises et de formes hiérarchisées. Le seul drame profond du siècle, l'angoisse de Pascal, n'est qu'une lutte perpétuelle entre une immense aspiration d'amour et les limites où l'enferme la méthode rationaliste que son cerveau de géomètre a forcément adoptée.

Un homme étonnamment organisé pour cette tâche tient tous les fils du système qu'il rend chaque jour plus complet, plus rigide et déduit plus logiquement des prémisses qui le commandent. Tout s'y tient, un fil cassé peut et doit tout compromettre. Colbert institue des corps puissants qui pourront seuls bâtir des ponts, percer des routes sur un modèle invariable, pour régulariser la vie diffuse du pays. Il ne voit que la ligne droite. Le fleuve est réuni au fleuve ou suppléé dans son cours inégal et sinueux par des canaux maçonnés qui traversent des collines, allant par le plus bref chemin. Il protège les forêts pour y prescrire des coupes régulières qui s'en iront vers les arsenaux maritimes porter le bois nécessaire à la construction des navires dont il fixe le tonnage et la forme et qu'il lance à la date exacte, inscrivant sur des listes impitoyables les hommes qui le monteront. Car il faut forcer les ressorts pour que rien ne dépasse, user du fisc, de la chaîne et du fouet pour entasser la vie de force en des cadres aussi nets. Il donne aux soldats l'uniforme. Il organise avec rigueur la protection des industries. Il ouvre des manufactures pour incorporer à l'Etat tous les métiers qu'il peut atteindre. Il soumet à son contrôle ceux qu'il ne peut livrer au Roi. Il



Cl. J. E. D.

Hôtel Sully à Paris, fenêtres et lucarnes.

lutte contre tout ce qui combat ou balance l'autocratie, les parlements, les états provinciaux, les droits municipaux, les synodes, bientôt la religion, qui refuse de revenir au catholicisme universel et national. Il hait la presse, il hait le livre, tout ce qui peut introduire dans son système une paille, ou



Champagne, Ed.

Bassin d'Apollon à Versailles.

un rouage qu'il n'aura pas soigneusement vérifié. Il concentre à Paris des collections et des moulages, volumes, manuscrits, médailles, vases, statues, tableaux. Il administre les Beaux-Arts avec autant de méthode que les Ponts-et-Chaussées ou les Finances ou la Marine. Il étend à la littérature, à la plastique son protectorat, institue des pensions pour les artistes qui consentent à obéir, organise et centralise les Académies,



Cl. Giraudon.

El Greco Groupe d'anges. (*Coll. partre*).

en crée qui n'existaient pas encore pour les archéologues, les musiciens, les architectes. Il fait du voyage à Rome une institution d'Etat en y fondant une Ecole où conduira chaque année un concours doctrinaire et qui sera un couvent esthétique avec la messe obligatoire, des heures fixes pour le lever et le coucher, une surveillance inflexible sur les pensionnaires élus. Ce n'est pas assez, il faut remonter à Byzance pour trouver un précédent. Il interdit d'ouvrir en France des ateliers libres, il réserve à l'Académie de peinture et de sculpture le monopole d'enseigner... Un jour, il fera condamner à cinq ans de bannissement un membre de cette académie pour un pamphlet qu'on le soupçonne d'avoir écrit contre Le Brun.

L'art, que Colbert veut protéger, est donc ainsi menacé et traqué dans ses sources vives. Il n'en meurt pas cependant tout entier, quelque chose survit de son profond malaise, une idée générale que tous les adhérents au système s'emploient cinquante ans à étayer de partout. C'est le besoin invincible du siècle même qui plaça au-dessus de l'Ecole italienne évoluant sur des formules creuses dans un milieu décomposé, le dogme esthétique français tenant au fond concret et vivant de la race et poursuivant la systématisation à outrance de l'art en même temps que la science, la philosophie, la théologie, la société tout entière poursuivent, à l'ombre de la monarchie centralisatrice, l'unité morale et matérielle de la nation. Le gallicanisme irréductible du Roi et du clergé de France est une manifestation de ce même désir assurant malgré tout à l'âme française le droit de s'exprimer. La doctrine italienne n'est qu'un cadre où il faut, de gré ou de force, faire pénétrer toute la masse du grand effort général. Le préjugé du sujet noble, la subordination à la forme immobile de la couleur accidentelle, la hiérarchie des genres, l'obéissance étroite aux proportions de l'antique, tout doit cependant passer par la claire raison française pour adapter à ses besoins des abstractions trop lointaines et des absolus trop isolés. L'éducation de volonté lentement donnée par Descartes et Corneille à des esprits pleins de savoir, à des énergies pleines d'ordre,

imprime tout de même à l'ensemble de l'édifice un caractère imposant. Quand l'économie de Colbert, l'art de Le Brun et de Le Nôtre, la manœuvre de Turenne, l'exégèse de Bossuet, l'architecture d'Hardouin-Mansard, la critique de Boileau, la comédie, la tragédie, le vers, la prose, tout cela déposé



Cl. Giraudon

Le Pont royal à Paris (1685).

comme un hommage aux pieds d'un Roi fait pour son temps, pétri par lui et convaincu qu'il le dirige, aboutit, malgré des insuffisances innombrables de détail, à mettre debout un système qui se tient de partout, ce système emprunte à son unité une forte vie intellectuelle. L'unité, après tout, est un des caractères de la vie. Sans doute, là, c'est par dehors qu'elle est conquise, d'un point de départ théorique et au moyen de procédés artificiels... Elle parvient quand même à élever un édi-

fice que tous les esprits momentanément uniformes ont travaillé à bâtir. Le catholicisme emploie sa méthode habituelle. Il a accaparé l'esprit de la Commune, la Renaissance a son tour. Il va se rationaliser pour en combattre les tendances



Cl Giraudon.

HARDOUIN-MANSARD. La place Vendôme.

en s'emparant des armes qu'elle a forgées dans la fièvre et le tourment. Tout croulera, mais, quel ouvrage! L'artiste, le poète, le soldat, l'écrivain, le prêtre, l'artisan, le commis, le noble, chacun trace sa route droite aboutissant au même point central où le Roi réunit dans sa majesté solitaire tous les dogmes réconciliés.

## IV

Il y est environné de jardins hiératiques étageant de terrasse en terrasse, autour des bassins ronds ou rectangulaires et des corbeilles dessinées, les rangs d'arbres taillés des allées droites, une architecture de futaies et de fontaines où les taillis et l'eau jaillissante prennent des formes régulières pour obliger le monde à reconnaître l'ordre au sommet duquel il se tient. Tout monte vers le Roi, les escaliers monumentaux, les statues de bronze et de marbre occupant elles-mêmes, dans la distribution des jets d'eau et des cascades, une hiérarchie rigoureuse, et soumettant leur matière docile au commandement d'en-haut. Les masses liquides, les murs découpés du feuillage font des voûtes, des berceaux, des murs, des couronnes, des avenues, l'hymne solennel s'élève et plane avec un grand murmure froid, du gravier bien peigné et de l'herbe coupée ras aux longues façades austères qui alignent sur trois rangs leurs fenêtres superposées. Le cuivre et l'étain des parterres d'eau tache à peine de reflets ternes les rideaux nets de buis et d'ifs qui réunissent de traits noirs les masses rousses des végétations d'automne aux rameaux sombres de l'été. C'est un morceau d'univers stylisé comme un temple. Des guirlandes de métal, des guirlandes de feuilles se tendent d'arbre à arbre et de colonne à colonne pour ménager, entre des murailles à jour de marbre et de verdure, des théâtres où les violons mêlent leur plainte au bruit de l'eau. Le ballet réglé comme un rite déroule ses figures de géométrie animée aux sons d'une musique dont la grâce symétrique a la nudité frêle et ferme des colonnades circulaires d'où rayonnent les sentiers. Le soir, des feux d'artifice prolongent dans l'obscurité le jeu des lignes droites et des courbes parfaites pour

démontrer à l'esprit que l'ordonnance de la vie n'a pas changé de direction.

Tout autour de Paris, en couronne rayonnante dont les éléments sont noués par des avenues grandioses et çà et là, plus loin, épars aux environs des grandes villes, l'art des jardins fait aussi de la France, dans la misère générale d'un sol à peine cultivé, un vaste système d'oasis aristocratiques où l'ordre cartésien, l'ordre catholique, l'ordre monarchique et l'ordre esthétique s'expriment solidairement avec une rigueur toute animée d'espace, d'eaux ruisselantes et de verdures éclairées par les statues, les rampes et les escaliers. Au fond, avec la place régulière, carrée ou polygonale d'Hardouin-Mansard, dée d'hôtels peu hauts qu'assoient leur corps et leurs deux ailes, leurs frontons, leurs grandes fenêtres, avec la rue droite et la route, il est l'art représentatif de ce siècle volontaire et raisonneur. Tout y est géométrique, ligne abstraite, vaste espace ordonné conduisant à un autre espace par un couloir ourlé de la colonnade des arbres, comme les larges chemins et clairières qui permettent de maintenir l'ordre dans la confusion sensuelle du cerveau. La place, le jardin, la rue, le pont, la route sont les traits de l'intelligence entre les accidents de la nature terrestre et le mystère des habitations et des forêts. La route surtout, dont le pont unit les tronçons — le pont auguste, où les deux plus beaux éléments de la construction, la voûte et le mur fusionnent — la route que bordent la force, la fraîcheur, le silence et la majesté régulière des arbres, la route couvrant de ses réseaux la terre et épousant ses courbes pour la mieux dominer, la route, architecture horizontale, est l'une des plus nobles formes de la foi des peuples en eux-mêmes. Elle est un défi à la mort, puisqu'elle doit survivre à ceux qui la tracent et l'empierrent pour la durcir. Elle confronte l'homme à l'homme par les marches de la guerre et les échanges de la paix. Elle enlace comme des bras les villes qu'elle berce et presse sur la poitrine du sol. Comme eux elle est chargée de rameaux, de gerbes, de pampres. Elle offre des bouquets de parcs, de villas et de jardins. Elle a la candeur



Cl. Giraudon.

PIERRE PUGET. Maternité, terre cuite. (*Musée d'Aix*).

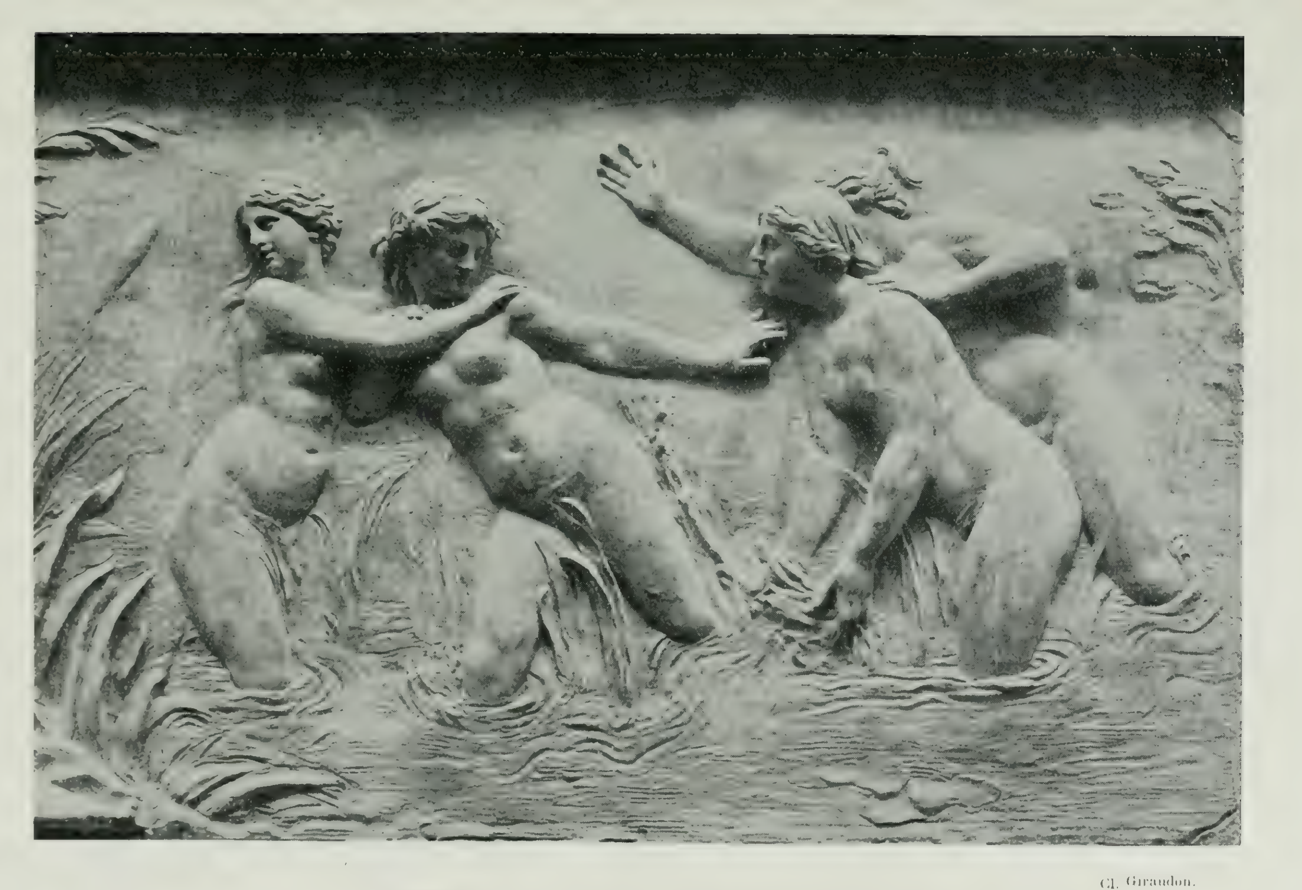
de l'obéissance, la fermeté de la logique, la rectitude du calcul.

Cependant, si l'esprit veut se placer résolument face à face avec tout cet ordre qui s'ébauchait déjà sous Henri IV et Richelieu et va, ainsi qu'un boulevard rectiligne percé dans la confusion des guerres, des révoltes populaires, des désordres politiques, de la place Royale à la place Vendôme, quelque chose le gêne dans son admiration, et le retient d'aimer. Il ne peut vraiment s'abandonner à l'ivresse abstraite de comprendre que devant les murs militaires opposés par Vauban avec une rigueur mathématique aux canonnades et aux assauts. Ici, l'adaptation à la fin conquiert sa majesté. L'étoile de pierre, de terre et d'eau ceinture la ville avancée, couronne l'île de granit, termine l'acropole comme une pensée qui sortirait d'elles afin de les justifier. La raison protège la vie, il n'est pas question comme ailleurs de verrouiller la vie dans la raison. La forme ne consent à subordonner ses fonctions à la pure intelligence que quand elles expriment à la fois quelque organisme profond qui pousse du dedans des foules comme un bourgeon sur un rameau. Dans la cathédrale française, la statue, le vitrail, le rinceau fleurissaient la masse, l'esprit venait des profondeurs. Ici, l'esprit vient du dehors, il n'est plus qu'un parasite. L'extrême abondance de l'allégorie est la première à dénoncer la propension aux idées générales d'une époque incapable de les découvrir dans les formes et de les exprimer entièrement par leur moyen. A Versailles,



Cl. Giraudon

COUSTOU. Nicolas Coustou (*Versailles*).



Cl. Giraudon.

GIRARDON. Le bain des Nymphes. (*Versailles*).

tout est construit abstraitement, pas un détail ne sort d'une volonté spontanée ou d'un sensible besoin. Le décorateur n'est pas libre de jouer comme il l'entend son rôle dans les limites exigées par la direction de l'œuvre et le génie de son chef. Le chef, qui obéit lui-même à des préoccupations dogmatiques et politiques étrangères à la fin de l'art, intervient dans tous les détails pour obtenir en tout la soumission de l'artiste. Et si l'ensemble garde l'ordonnance d'un théorème, comme il ne peut prétendre à sa limpidité abstraite puisqu'il œuvre à même la vie, il dégage une tristesse sourde. C'est un livre calligraphié où nul n'a vidé son cœur.

## V

Le bas-relief de Girardon, où passe quelque chose de la passion sensuelle et mélodieuse qui conçut *Andromaque* et *Phèdre,* est en exil dans les jardins du Roi. Comme il est la suite robuste de Jean Goujon et de Ronsard, il serait chez lui sous les branches si ses belles femmes nues qui s'ébattent entre les roseaux ne faisaient pas l'effet d'une libre irruption de vie dans les allées trop bien taillées qui montent vers les façades trop sévères et les vestibules trop froids. Eau qui frémit, grâce ondoyante... C'est peut-être, dans le crépuscule de Versailles où les harmonies d'automne réclamaient tous les ans la venue de Watteau, le premier grand souffle divin. Mais il est seul. Poussin mort, — qui d'ailleurs n'habita qu'à peine la France, — la plastique du siècle n'aura ni son Molière, ni son La Fontaine, ni surtout son Pascal, ni même son Bossuet. Par contre, elle aura son Boileau. Il ne faut pas s'en étonner. Le pouvoir le plus fort n'a qu'une action incertaine sur l'éclosion et la marche des grandes personnalités littéraires dont le travail porte en lui-même son origine et

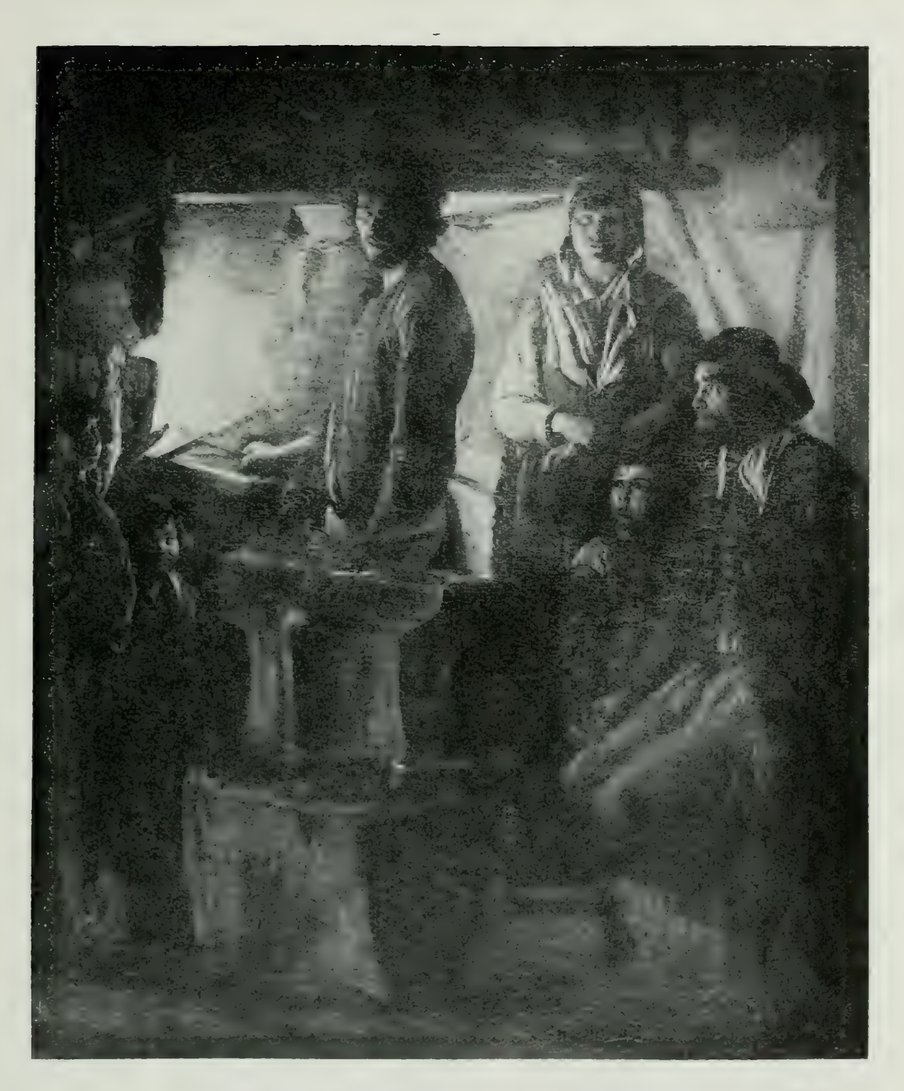


Cl. X.

LE SUEUR. La mort de Saint Bruno (*Louvre*)

son but. S'il peut, aux heures d'anarchie politique et de désordre intellectuel, laisser croître comme les autres les grandes personnalités plastiques, aux heures de centralisation et d'unification à outrance, il canalise et rétrécit le développement des arts dont la fonction fondamentale est de construire et de décorer. Le système du siècle, qui agissait déjà très fortement sur les écrivains et les poètes, devait soumettre à peu près à sa loi les peintres et les sculpteurs. Les grands n'y trouvaient pas leur place. Les médiocres y gagnaient.

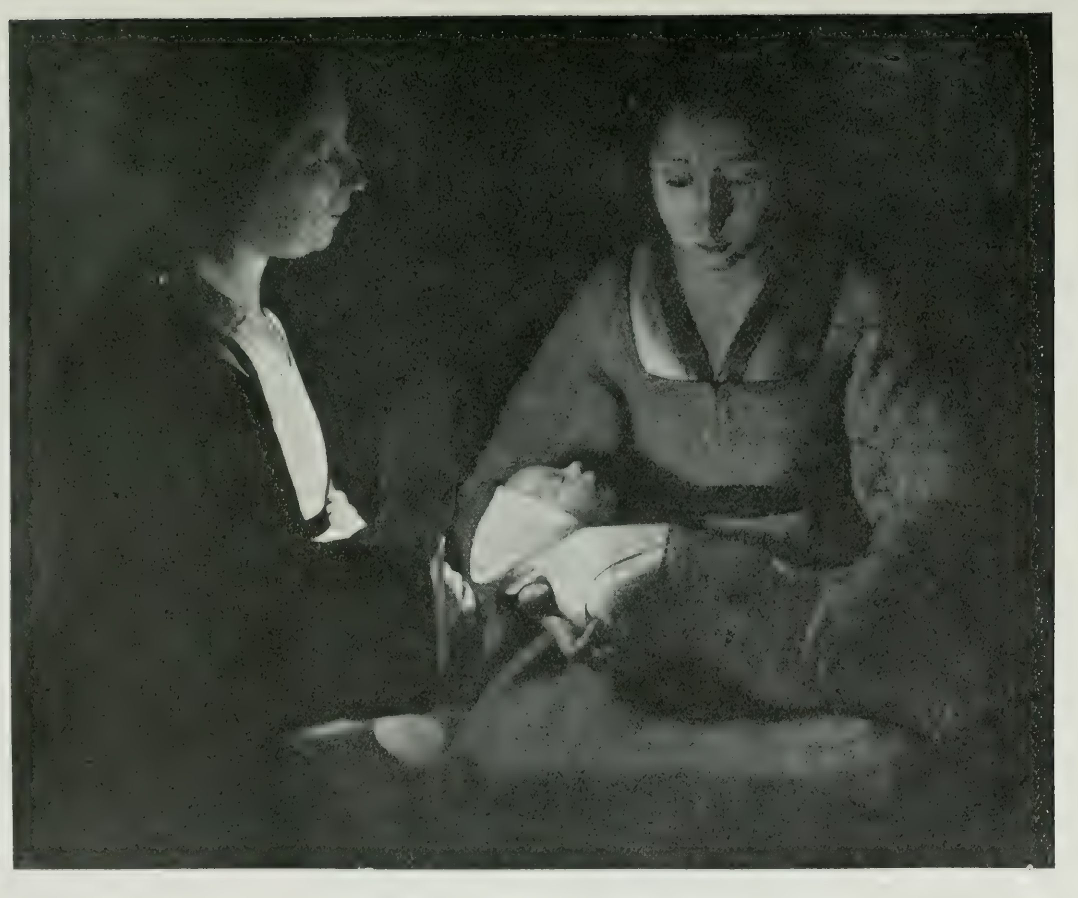
On voit Pierre Puget errer comme un maudit de Toulon à Gênes, de Gênes à Marseille, de Marseille à Paris où il est condamné à refouler son âme et s'abaisse constamment, pour obéir à la règle commune, et malgré ses révoltes et malgré son dégoût, à subir les formules d'école qu'un visible tourment torture et fausse de partout. Il n'est pas même à l'aise au milieu des forçats, il étouffe. Il commence, il abandonne. Il veut modeler Marseille entière comme un objet. Il veut dessiner des vaisseaux, les construire, les décorer. Il conçoit des galères et des navires à trois ponts où les canons qui sortent des sabords tiennent lieu, aussi bien que les mâts et les voiles et les oriflammes et les sculptures grandiloquentes de la poupe, d'éléments décoratifs. Il se débat dans les ports de mer avec ses tritons, ses sirènes, ses Amphithrites, ses Neptunes, parmi les commis et les ingénieurs. Il échoue dans tous ses projets. « Le marbre tremble devant lui... », mais il s'acharne à ne pas tenir compte de ce tremblement du marbre pour lui imposer malgré lui la rhétorique enflée du siècle, gâcher son temps, disperser dans tous les métiers son orgueil. Architecte civil et naval, peintre, sculpteur sur pierre et sur bois, il s'essouffle à conquérir une royauté spirituelle qu'eût pu lui assurer l'approfondissement patient et passionné d'une seule de ces fonctions. Seules, quelques puissantes ébauches livrent le secret de la grandeur qu'il se sentait, mais à laquelle il impose un cadre qui l'étouffe et la convulse de partout. L'esprit de Michel-Ange s'use à tenter d'enfermer sa flamme dans les grimaces du Bernin.



Cl. X.

Frères Le Nain. La forge. (*Louvre*).

A l'opposé Le Brun, qui est dépourvu de passion et travaille sans inquiétude et à son aise, et gouverne l'art entier. Il n'a pas d'autre raison d'être. Nourri de Descartes, esthéticien, historien, archéologue et, par surcroît, peintre instruit, il exerce, au nom de Colbert, une sorte de Vice-Royauté sur ce qu'on nomme à ce moment-là les « Beaux-Arts », et représente en France la Doctrine qu'il sait adapter tout entière aux fonctions qu'exige d'elle la monarchie divinisée, en vue de la conquête de l'ordre matériel et philosophique voulu par l'esprit français. Quelques isolés à peine résistent, Mignard ne suit qu'à contre-cœur, Philippe de Champaigne, d'ailleurs Flamand et peu attiré par l'École, se retranche dans son jansénisme jaloux. Le Sueur vit à part, ignore presque Rome, n'ayant jamais fait le voyage, et communie dans ce siècle avec l'esprit de Fénelon par sa grâce melliflue, l'allure mesurée, convenable et discrète qu'il donne au mysticisme français, sa suavité doucereuse qui tombe en pluie de cendre fine sur ses bleus pâles et ses gris. Tous les autres obéissent, Mansard, les Coustou, Coyzevox, Girardon lui-même, et le premier Louis XIV, qui croit commander. Les manufactures royales, les académies sont aux ordres du premier peintre du Roi. Le Nôtre lui fournit le cadre dont il a besoin. Quand il s'en mêle, certes, il sait faire des portraits aussi robustes que ceux de Sébastien Bourdon, de Claude Lefebvre, bons peintres, de Coyzevox et des Coustou, bons statuaires, de tous ces ouvriers solides, qui peignaient bien et sculptaient bien, comme on écrivait bien, comme on bâtissait bien, comme on parlait et causait bien, comme on prêchait bien, comme on commandait bien aux armées et aux escadres et se battait bien dans leur siècle. Mais c'est là trop mince besogne. Il lui faut d'immenses surfaces pour étaler sa savante et plate peinture, il cherche dans les batailles et l'histoire d'Alexandre un cadre nécessaire aux odes ampoulées que sa charge et sa foi lui commandent d'adresser à Louis XIV. Et si son plan lui réserve quelque salle à décorer, il se hausse dans un effort superbe et vide jusqu'à l'élo-



Cl. Buloz.

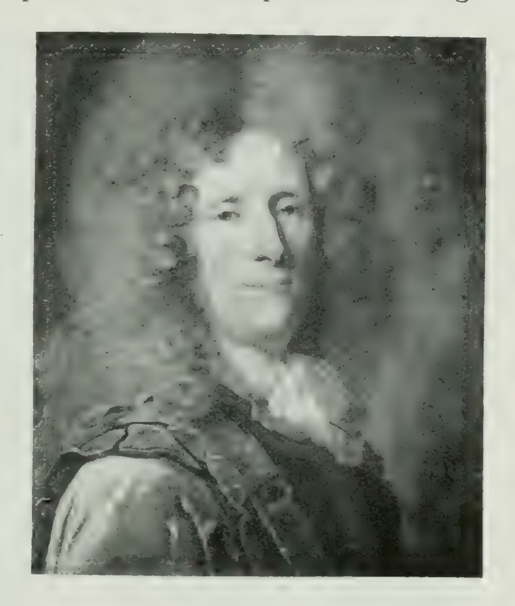
FRÈRES LE NAIN. Le nouveau-né (*Musée de Rennes*).

quence fastueuse qu'on doit attendre de l'artiste qui tranche et dirige tout... Longues salles d'or en berceau où les ornements en relief encadrent richement des peintures sombres et rouges, glaces, lustres, parquets cirés, tapisseries, la châsse est prête pour le dieu... Hyacinthe Rigaud, à dire vrai fin psychologue, va pouvoir venir l'embaumer vivant dans sa gloire, — non pas hiératique certes, il n'a jamais été hors du siècle et du monde, il les justifie et les résume dans leur solennelle unité, — Hyacinthe Rigaud trouvera réunis tous les éléments du dithyrambe. Le visage, la main, le pied n'auront plus qu'un sens monarchique. Toute sa science s'emploie à peindre les brocarts déployés, les manteaux de velours et d'hermine, les cordons bleus. Les doigts ne se posent plus que sur des sceptres, des globes, des couronnes, les hauts talons jettent les pointes en dehors, les perruques étalées transportent autour des fronts, des yeux, des lèvres, tout cet apparat magnifique. La vie a fui la profondeur des âmes, le silence s'installe en France, comme si son élite aristocratisée se scandalisait du tumulte environnant que la mort de Rubens, de Velazquez, de Rembrandt n'a pas éteint encore et que la musique allemande va ranimer bientôt.

Ce temps au fond exprime ici, chez Poussin lui-même, et chez Jean Goujon avant Poussin, la fatigue d'un peuple extrêmement intelligent qui tente de la dissimuler par tous les moyens possibles et donne aux formes dont il use dans ce but un extérieur majestueux et un développement systématique qui font illusion. Il essaie d'arrêter l'enquête individuelle que le siècle suivant et la Révolution déchaîneront de nouveau. Au lieu de chercher par l'individu un nouvel organisme, il impose à l'individu une unité partie d'en-haut. La France paye — royalement — la gloire d'avoir, la première, après les Croisades, donné le branle au mouvement occidental. La stylisation de l'esprit qu'elle cherchait depuis l'introduction chez elle de l'idéalisme italien, n'était qu'une tentative d'arrêter la vie en formules, tentative destinée à un très rapide échec, mais participant quand même des qualités d'harmonie, de

clarté et de mesure qui restaient, malgré tout, le privilège du terroir.

Ce n'était donc qu'une façade, comme ces grands murs à colonnades qui masquaient des appartements incommodes, comme ces manières grandioses qui dissimulaient mal des mœurs grossières et malpropres, comme ce splendide étalage de richesse et de force qui n'empêchait pas La Bruyère d'évoquer en termes terribles la misère des paysans ni surtout les frères Le Nain de raconter, dans leurs petits tableaux qu'on ne montrait pas à Versailles, le pain noir gagné en guenilles avec des mains crevées et des pieds nus et ce qu'un travail épuisant et sans joie donne de majesté aux attitudes lasses, aux genoux joints, aux bras abandonnés, aux regards noyés dans le vague, aux jeux profonds de la lumière dans les pauvres intérieurs. Grande œuvre aux trois quarts perdue, d'une puissance primitive malgré sa savante structure, faisant parfois penser aux graves statues égyptiennes par sa grandiose humilité, œuvre isolée, pourtant classique et de son siècle par sa forme, mais isolée de sentiment. Quand Louis XIV vieillit, quand sa famille s'effrite, quand tout le monde s'aperçoit qu'il est mortel comme les autres et qu'après tout il est bien fatigant de garder toute la vie un masque, on laisse les lézardes courir dans le monument, les dorures et les stucs s'écailler, le vent traînant des feuilles mortes ou de la poussière de fleurs



Cl X.
H. RIGAUD. Portrait. (*Louvre*).

tournoyer dans les chambres froides. S'il tient encore debout, c'est qu'on a fait appel aux Jésuites pour l'étayer. Mais tout craque, la discipline ecclésiastique, la puissance industrielle, la marine, l'armée, l'orgueil, — et le respect. Partout la ruine, la persécution, la disette. Le système de Colbert, poussé jusqu'au bureaucratisme le plus stérilisant, amène la guerre doua-



Cl. Alinari

COYZEVOX. Nymphe à la coquille. (*Versailles*).

nière, la paralysie du commerce, l'anémie extrême des arts. Le Roi n'a plus d'argent. Qu'une fissure se produise dans un ensemble aussi superbe, tout y passe... Louis XIV, son grand style, le dogme un et multiforme qu'il représente vont se répandre un siècle sur l'Europe, sur la pauvre Allemagne respectueuse de tant d'éclat, la Russie sauvage, l'Italie décomposée, l'Espagne engourdie, tandis que la France, par une de ces brusques reprises, un de ces changements de front qui la

relèvent au moment où elle glisse au gouffre, s'en va ailleurs avec un geste désinvolte, l'ironie aux lèvres et aux yeux. La désagrégation qui, dès le début de la puissante mascarade, s'annonçait tragique avec Pascal, s'affirme féroce avec Bayle qui ne croit plus à rien du tout. Saint-Simon gratte les os qui suppurent, verse le vitriol et le vinaigre sur les plaies qui ne se ferment pas... Mignard, très vieux pourtant, réagit contre Le Brun aussitôt qu'il a pris sa suite. Rome n'a plus d'attraits, Rigaud s'en passe, Jouvenet n'y va pas, ni Largillière. Coyzevox a déjà quelque chose de l'allure nerveuse et libre de Houdon. Les peintres du Nord reviennent à la mode. Largillière, qui a étudié Rubens à Anvers et fait plusieurs fois le voyage de Londres pour y relever la trace de Van Dyck, cherche à s'émanciper, à détendre son écriture, à aérer ses harmonies. Un souffle de romance et de bergerie soulève ses perruques et lève ses regards au ciel... L'âme de Watteau, parfois, rôde le soir dans les allées, mêlée au rire revenu, aux larmes libérées, à quelque chose de triste et d'attendri qui fait trembler les cœurs...



Panneau Louis XVI. Cliché X.



*Le petit Trianon.* Cl. X.

# LA PASSION RATIONALISTE

## I

Le soleil qui montait du fond des toiles de Lorrain, entre leurs architectures sévères, c'était Watteau. Soleil d'automne, éclairant des feuillages roux. Profond soupir de la nature, délivrée d'un corset de fer, mourante du même coup d'avoir été si longtemps comprimée et se livrant aux désirs du poète avec

la chaleur concentrée et brûlante d'une flamme qui s'éteint. Au fond, elles sont là encore, les sévères architectures, la fête de la Régence s'installe dans les grands palais, Saint-Simon et Montesquieu, iconoclastes, appartiennent tous deux, par la naissance et la fonction, aux castes qui gardaient et entretenaient les icones, et l'enseignement de l'Ecole, jusqu'à la fin du siècle et au delà, régnera officiellement. L'esprit modèle ses aspects. Quand Poussin ordonnait ses idées et ses images, il ne pouvait purger sa chair du souvenir des faunes et des nymphes que Jean Goujon et Ronsard rencontraient dans les bois. Quand Watteau sortait des allées pour explorer ces bois pleins de formes et d'ombre, la volonté de Poussin et l'harmonie de Racine y pénétraient avec lui.

Il arrivait avec la liberté des sens et la soif du mystère dans un monde ayant balayé le mystère de toutes ses avenues et interdit aux sens de dépasser les limites de la raison. Il accepta l'extérieur de ce monde, afin de garder intacte toute sa force et sa mélancolie pour en bouleverser l'intimité spirituelle, pétrir de sang le marbre des statues, baigner les arbres des jardins de brouillard et de lumière, arracher l'ardeur et les larmes aux personnages déguisés qui, depuis cinquante ans, traversaient le décor en refusant de lui prêter leur passion dissimulée et de lui emprunter ses frémissements contenus. Une perruque encore, mais plus de pensions ni de charges. La misère, une vie errante, la consomption et le pressentiment tenace de la mort. C'était assez pour rechercher l'abri des feuilles, écouter rôder la musique et surprendre, dans les propos rompus et les formes passagères, l'illusion de l'amour et la fuite des heures.

Quel mystère qu'un grand artiste! Que Watteau l'ait ou non voulu, sa comédie sentimentale dans l'éternité de la nature est l'image de l'existence de nous tous vue par un être ardent à travers son amer destin. Voici que sont confrontés sans répit avec un amour admirable la vie trop courte et l'infini désiré. Ame tremblante, âme adorante, les roses éteints, les bleus pâles frémissent comme sa pauvre âme. Il sent qu'il va

mourir. Il exprime entre ces deux battements de paupière qui marquent l'éveil à la conscience et le repos trop tôt venu, les apparences heureuses et les réalités poignantes de l'aventure à laquelle il est condamné.

Le pessimisme résigné de la farce italienne, la cruelle réa-



Cl. Hanfstaengl.

WATTEAU. Comédie italienne. (*Coll. part*re).

lité qui rôde dans les mascarades et se masque de velours noir, sont venus à leur heure distraire une aristocratie mourante et l'homme profond qui cache cette agonie sous des fleurs. Tout le siècle la sentira, Tiepolo, Cimarosa, Guardi, Longhi répondent plus tard à Watteau du centre de la fête, et, de l'Espagne elle-même, sombre, ruinée et qui semble presque

morte, monte le ricanement de Goya. Mais chez Watteau, c'est le prélude, intime, délicat, enivré de tendresse, éperdument désireux de faire durer l'illusion. Il écoute le vent. Il erre et cause avec les comédiens. Il brode comme eux sur un canevas quelconque. Jamais sujet n'eut moins d'importance en lui-même. Il est toujours pareil, comme le rapport de l'homme et de la femme avec l'amour et la mort. Que cela est donc monotone! Les groupes posés sur la mousse, ainsi que des feuilles arrachées mourantes aux arbres ou des papillons éphémères, seront emportés par la brise qui pousse au gouffre, avec l'oubli et les fantômes, la plainte des violoncelles, le soupir des flûtes, les parfums, le bruit des jets d'eau. Quand on isole de son cadre la causerie entre tous ces êtres charmants vêtus de satin, poudrés, fardés, n'ayant à faire dans la vie que l'amour et la musique, tout exprime la joie de l'instant saisi au vol. Ce ne sont que babillages, fusées et cascades de rires, échanges entre-croisés de galanteries et d'aveux. La ronde tourne, les jeux innocents s'organisent et, quand le concert commence, la flûte et la mandoline font à peine baisser les voix. Pourquoi l'ensemble donne-t-il cette sensation presque triste? L'esprit du poète est présent. Pas lents et bercements, paroles dispersées, nuques qui se détournent pour saisir un propos galant, gorges penchées pour se dérober ou s'offrir, visages inclinés et rieurs qui ressemblent à des fleurs à peine entr'ouvertes, tout passera, tout passera! Comme une société apparaît et disparaît vite sous les arbres centenaires, qui mourront eux-mêmes un jour! Il n'est d'éternel que le ciel, d'où disparaîtront les nuages. La comédie costumée révèle un ennui terrible de vivre, c'est seulement le chant des instruments sonores qui peut bercer le désespoir de ceux qui n'ont pas autre chose à faire qu'à s'amuser. Aucun de nous n'arrêtera la seconde insaisissable où l'amour l'a traversé, et celui qui vient nous l'apprendre avec des tons qui se pénètrent et des traits qui se continuent, brûle pourtant d'un désir qu'il n'assouvira jamais.

Pour dire tout cela, il avait donc placé ce qu'il y a de plus



Cl. Alinari.

WATTEAU. Fête champêtre. (*Dresde*).

passager dans ce que notre regard rencontre de plus durable, l'espace et les grands bois. Il est mort à Nogent, sous la brume et les arbres, tout près de l'eau. Il avait rapporté de son pays flamand et d'un voyage qu'il fit en Angleterre, l'amour des paysages humides où les couleurs, dans le prisme multiplié des gouttelettes suspendues, prennent leur profondeur réelle et leur éclat. La musique, les arbres, il est là tout entier. L'onde sonore envolée des cordes tendues appartient elle aussi à la vie aérienne, avec la vapeur légère qui met autour des ramures éparses son brouillard azuré, les troncs grêles qui s'espacent ou s'assemblent par bouquets près du bord des futaies profondes, les percées lumineuses sur les lointains et le ciel. Elle ne trouble pas, elle accroît plutôt le silence. A peine s'il nous en arrive comme un écho chuchoté. On voit bien les doigts errer sur les cordes, les rires, les propos échangés se devinent aux bustes qui se penchent ou se renversent, aux coups d'éventails sur les mains, — les acteurs du drame charmant sont éloignés de leur peintre et dispersés au fond des éclaircies qui fuient vers l'horizon peu à peu bleuissant. Et le génie de la peinture résout en harmonies visuelles le bruit des instruments qui plane sur le murmure des voix. Le vert, le rouge ou l'orangé des costumes de comédie ou de parade, les taches



Cl Giraudon.

WATTEAU. Dessin. (*Louvre*).

sombres et soyeuses que font les groupes de causeurs sont mêlés à l'argent diffus qui tremble et réunit l'extrémité des feuilles proches aux nappes de soleil qui s'enfoncent entre les troncs noirs.

On soupçonne qu'il fut un chaste, à ces assemblées d'amoureux qu'il ne voit que de loin. On le devine à ses statues de femmes nues, à ses femmes nues elles-mêmes, à ses groupes de comédiennes et de mondaines gazouillantes qui n'ont pas d'autre fonction que l'amour et les propos échangés sur l'amour. L'ardente adoration qu'il a pour elles l'en tient toujours éloigné. Il a peur de les meurtrir, de pénétrer leur mystère, de les trop connaître de près, de déchirer le voile aérien qui tremble entre elles et lui. Il ne les caresse qu'avec ses harmonies errantes dérobées de çà et de là, comme le ferait quelque abeille du Nord, vivant dans les forêts mouillées ou sous les lustres de fête, à la poudre des cheveux blonds, à la rose des corsages, au brouillard laiteux et bleuté, à la mousse fleurie sur qui se posent les jupes et les mantes de satin, aux phosphorescences nocturnes que prennent les joyaux et les velours sous la lueur de la lune et des torches secouées. C'est l'air irisé qui modèle le marbre, frémit quand il touche aux seins ou aux nuques, et porte le même émoi poignant jusqu'aux faces spirituelles, aux doigts crispés sur les guitares, aux jambes fines et pures sous les bas de soie transparents. Mais il n'approche jamais, la nature où il est baigné et dont l'ardeur le consume devient, quand elle sort de lui, lointaine comme un songe ancien. Regardez-la dans le détail. La vaste structure des formes les fait paraître au plan de l'homme, solides, tournantes, substantielles, il construit ses petits personnages aussi grands que son désir, il peint avec la largeur, la fougue et la liberté de Véronèse, de Rubens, de Velazquez ou de Rembrandt. Eloignez-vous. L'harmonie elle aussi s'éloigne, l'homme et les bois ne sont plus qu'un souvenir passionné pour cet être qui se meurt dans une chambre de phtisique, seul, aigri, douloureux, détestant quiconque l'approche, mais aimant de loin tout ce qu'il a vu sur la route, pardonnant à tous la

petitesse des esprits en faveur de la puissance des instincts et de la splendeur terrestre peuplée de feuillages et d'eau.

Cet homme qui avait lancé sur le monde des essaims d'amours secouant des roses dans le brouillard bleuté envahi d'or, saisi au vol dans les parfums et les sourires ce qu'ont de plus subtil et de plus secret les aveux faits à voix basse et dérobé toutes les pierres transparentes des bagues et des colliers pour les mêler au sang des épidermes et à la lueur des regards, était resté plongé par tous ses sens dans la vie la plus terre à terre. On devine en lui le poète errant de la rue qui passe une heure à regarder clouer des caisses, s'amuse à l'entrée des boutiques du va-et-vient des acheteurs, ou tout crotté, suit jusqu'à l'étape prochaine, pour y voir débrider la haridelle, tremper la soupe et décharger la paille des charrettes, une troupe de soldats dégouttants de boue et d'eau. Sa nature n'est point « un décor d'opéra ». Des racines de l'arbre aux nuages du ciel, elle tremble de vie éparse. Personne, jamais, n'avait respiré avec une telle ivresse la forte odeur des bois mouillés, écouté avec autant de surprise le murmure des paroles dans le silence des futaies, ni découvert avec autant d'enchantement les taches gaies que font les amoureux et les causeurs entre les sombres troncs et sous l'ombre verte des feuilles. Le « décor d'opéra » n'est qu'un prétexte propre à faire accepter celui qui vient l'abattre. Au fond, il réagit contre tout ce qui fit, aux temps où il était venu au monde, le succès des prédicateurs, le style des artistes et la fortune des commis. L'aristocratie muselée qui consentait, au dernier siècle, à discipliner sa rudesse première pour donner à l'Etat cette façade droite et nue derrière laquelle la politique et la pensée exprimaient leur désir d'enfermer l'âme de la France, avait mûri rapidement dans le luxe, l'intrigue, les exercices de l'esprit. Se sentant mourir, elle déchaînait ses instincts. Et du premier coup, à l'instant où elle allait atteindre le sommet d'un épanouissement de grâce et d'intelligence sur l'autre versant duquel sa décomposition s'annonçait, elle trouvait pour la traduire un grand artiste qui préférait finir à



Cl. Hanfstaengl

WATTEAU. Le déjeuner. (*Berlin*).

l'hôpital que de vivre avec elle, mais la trouvait adorable de loin. La clairvoyance de La Rochefoucault, la douleur de Pascal, l'amertume de Molière lui pardonnaient deux siècles d'hypo-



Cl. Giraudon.

WATTEAU. Dessin. (*Louvre*).

crisie et de bassesse en faveur de cette seconde où un homme de leur race respirait son extrême fleur. Et Montaigne reconnaissait l'aptitude de la France à unir, dans la même expression artiste, le désespoir le plus intime à la plus haute élégance d'esprit.



Cl. Hanfstaengl.

WATTEAU. Amusements champêtres. (*Coll. Wallace à Londres*)

## II

Bien qu'Antoine Watteau ait donné à Pater ses derniers jours, et un peu de sa vivacité nerveuse à Lancret, ce n'est ni Pater ni Lancret qui continueront de marcher après qu'il ne sera plus là, dans la direction même de cette aristocratie de naissance et de culture qui semble obéir à quelque ordre venu des profondeurs vivantes qu'elle exploite, pour déterminer sa chute et hâter sa dissolution. Au contraire, comme toujours ce sont les disciples du maître qui tentent de maintenir intacte sa forme autour de qui ils n'ont pas vu s'enfoncer et bouger la vie. Presque tout le monde, pourtant, est touché par la grâce, eux seuls vivent dans le décor. Rubens, dont Watteau n'a pas cessé d'entendre courir le sang, battre le cœur, murmurer l'air dans sa poitrine, insufflera cent ans dans l'atmosphère de la France un peu de cette fluidité rutilante et grasse de la peinture du Nord, dont les derniers peintres de Louis XIV allaient chercher la source en Flandre, en Angleterre, oubliant le chemin de Rome, d'où l'École revenait d'ailleurs en pleine révolte inconsciente. Largillière est encore vivant. Il s'installe souvent dehors, sous les arbres, pour peindre ses gens de cour, et, quand ils s'y refusent, on voit bien, à leur air un peu débraillé, qu'ils en viennent ou vont y retourner. Les Coypel, les Van Loo, de Troy, dix artistes autour d'eux qui représentent l'École, vont prendre dans leurs mythologies et leurs portraits d'apparat une élégance désinvolte et une liberté d'accent qui font comprendre qu'on a lu les *Lettres persanes,* que Voltaire est rentré de son voyage d'Angleterre et que le mauvais roi Louis XV délaisse la bonne reine Leczinska. L'assemblée des Dieux se tient dans le boudoir des favorites. Tous les bons sculpteurs du siècle, le vieux Coyzevox d'abord,

en qui l'on sent Puget encore et déjà Clodion, puis Lemoine, Pajou, Pigalle, Falconet, les Adam, Bouchardon, ne seront tout à fait eux-mêmes que lorsqu'ils introduiront dans l'Olympe mondain Eros joufflu ou Vénus à sa toilette d'élégante très renseignée sur l'amour. Et Nattier peindra les princesses du



Cl. L. P.

*Hôtel Biron* (1728).

sang en divinités rustiques, presque déshabillées parfois, les bras et les pieds nus avec des fleurs enguirlandés sur la robe, autour des doigts, dans les cheveux. Des buissons de roses poussent entre les ifs et les buis taillés de Versailles.

Ces roses, d'ailleurs, ne s'effeuillent pas aussi vite qu'elles sont cueillies. On va les appliquer le long des murs, en encercler les canapés et les causeuses, les disposer autour

des glaces, des lustres, et les suspendre au ciel des lits. Tout le monde, Coypel, Caylus, parle «d'imiter la nature ». Mais à la condition de la soumettre au caprice de la société la moins préparée à la sentir vivre dans l'homme et à en subir l'enivrement mystique sans lequel l'art perd la seule condition de son caractère éternel. Watteau est un roi de l'esprit à qui obéira l'aristocratie de la France. Mais elle prendra sa revanche en donnant à son tour ses ordres à ceux qui succéderont à Watteau. « La nature » va se réduire à une sorte d'objet d'art placé sur une étagère et destiné à l'usage mondain de ceux qui disposent, d'ailleurs avec une extrême élégance, de la faveur et de l'argent.

Watteau mort, le dix-huitième siècle est la faillite esthétique du goût. L'élite entière est munie d'une éducation d'art intense, qui monte et s'élargit en elle à mesure que la force créatrice baisse et se rétrécit dans l'âme des artistes ses serviteurs. Art de salon, qui n'en franchit pas les limites. Les expositions de peinture sont elles-mêmes des « Salons ». Peintres, sculpteurs, graveurs, joailliers, orfèvres, ébénistes, coiffeurs, tailleurs, bottiers, tous concourent à entourer l'extrême fleur d'une haute culture de ce cadre frêle et rampant qui en fait valoir l'éclat, mais se resserre autour d'elle et perd peu à peu de vue ses origines naturelles pour s'épuiser à satisfaire un esprit qui se fane et meurt d'ingéniosité et d'ennui. Art charmant, qui répète et reflète partout autour du causeur et de la coquette, dans le bois travaillé, le cristal, le biscuit, le marbre, la tapisserie, de la vitrine à bibelots à la vaisselle plate, du carrosse à la chaise à porteurs et de l'antichambre à l'alcôve, les propos échangés sur l'amour, la science naissante, la Perse, la Chine, les spectacles et la campagne vue d'une loge d'Opéra. Art mondain, qui use et vide à fond la complaisance de l'artiste, l'éparpille avec les vols d'amours, les fleurs semées, la disperse dans les mille objets de toilette et l'avilit dans le même décor.

C'est François Boucher qui en est l'âme. La mode insinue et se fixe autour de sa fécondité facile qui sème un peu par-

tout, sur les plafonds, les paravents, les panneaux de voiture et les dessus de porte, les coffrets et les éventails, les monotones motifs des bergeries et des pastorales. Accueillant, généreux, jouisseur, adoré des hommes et des femmes, échangeant sans cesse avec son siècle ce qu'il leur faut à tous les deux pour aimer et être aimés, il se tient avec la maîtresse du Roi au



BOUCHER. Baigneuse, sanguine. (*Coll. part*re).

centre de son cercle tournoyant d'amours ailés et de fleurs tressées en guirlandes qu'il est tout à fait libre, comme seuls le sont les artistes de race, d'essaimer et d'accrocher partout où le veut la fantaisie alerte et spontanée de son désir toujours d'accord avec les besoins qui le sollicitent. Tout s'adapte sans effort aux formes de plus en plus circulaires qu'imaginent l'architecte et l'ébéniste mondain, pour obéir à la grâce flexible de ce monde où la conversation philosophique et galante par-

court des lignes sinueuses et fait des détours délicats. Les grasses et molles rondeurs tournent avec les boiseries et les cadres, bergers joufflus, bergères enrubannées, soubrettes que le peintre élève à la dignité de déesses en les déshabillant, et leur chair poupine et sanguine et leur sourire et leurs fossettes et la courbe élastique et bientôt boursouflée de leur croupe



Cl Giraudon.

BOUCHER. Amours, détail. (*Louvre*).

et de leurs seins. Les enfants potelés du sculpteur Bouchardon sont entraînés dans la ronde. Fragonard est prévu, et Boucher, par son savoureux maître Lemoyne, par Watteau, par le monde de décorateurs et d'artisans qu'il inspire, lie tout le fragile décor de l'aristocratie française au suprême enseignement de la fête italienne que Tiepolo, en même temps que lui, déploie sur le plafond des alcôves et des salons vénitiens. Presque libérées de la forme, les harmonies aériennes parsè-

ment avec le fard des joues et la poudre volante, des ciels légers où le tourbillon des nuages s'efface peu à peu dans le rose et l'argent diffus.

Par malheur, sa ligne entortillée et serpentine interdit au décorateur de s'évader tout à fait dans l'espace et le ramène toujours à la besogne de mondanité tyrannique pour laquelle



Cl. J. D.

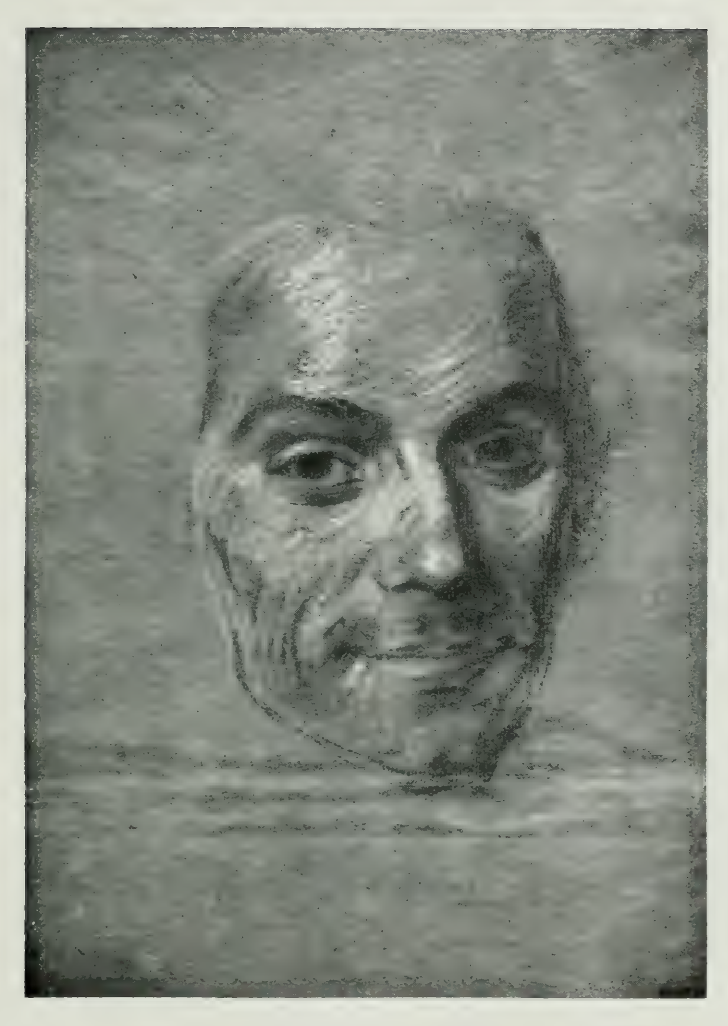
BOUCHARDON. Fontaine de Grenelle, détail.

il est né. Il reste prisonnier du prince. Pour la première fois, l'artiste est admis au salon et à la table, avec le critique qui régente, le littérateur qui explique, le savant qui vulgarise et le philosophe qui détruit. C'est le peintre, c'est le sculpteur qui perd le plus à ces contacts, il est mal à son aise entre l'analyse rationaliste et l'abstraction sentimentale, il oublie peu à peu la vie des volumes profonds et des couleurs trempées de pluie et de lumière pour suivre des directions morales où il perd très vite son chemin. Seul y gagne le gazetier de la plas-

tique, qui pousse entre le rimeur d'épigrammes et le confident indiscret, — le graveur d'anecdotes galantes et de cancans égrillards qui affirme avoir assisté, caché derrière un paravent, au coucher de la mariée, à la consultation de la marquise, à la prise d'assaut de la chambrière par le vicomte ou l'abbé. Le génie de la causerie, aiguisé et subtilisé par un siècle de vie mondaine, déborde des salons, des soupers, des thés à l'anglaise sur tout ce qui s'exprime par la plume ou le pinceau ou l'ébauchoir. Cochin, Beaudoin, Moreau le jeune, Eisen, Leprince, les Saint-Aubin créent une chronique mondaine particulière à ce pays et à cette heure. On cause d'exquise manière avec un crayon de pastel, une jolie gravure blonde entre les pages d'un conte galant ou d'une tragédie classique, une fine tête poudrée sur un médaillon translucide grand comme le quart de la main. Tout est conversation, la lettre de femme, l'article de l'*Encyclopédie*, la nouvelle de Voltaire, la critique de Diderot. Un mot d'esprit ébranle un monde, et il s'en fait cent mille chaque jour.

## III

L'art du siècle converse, et c'est ce qui le sauve, tout en le condamnant à rester au-dessous des grandes intuitions qui ouvrent au lyrisme l'esprit délivré du souci de plaire et de tuer le temps. Ces images aiguës qui réussissent, dans une langue maigre, par un pli au coin d'une bouche, une fossette au menton, un nez ouvert ou relevé, à conter ce qu'il y a de plus furtif, mais aussi de plus caractéristique de lui-même et de son temps au fond de l'âme d'un prélat ou d'un écrivain ou d'un homme de cour ou d'une mondaine, n'ont que des rapports d'apparence avec la grande plastique sensuelle pour qui la psychologie n'a que de faibles attraits. Mais elles nous



Cl. N. D.

LA TOUR. Portrait de J. Vernet. (*Musée de Dijon*)

apportent le témoignage d'un échange singulièrement sincère entre celui qui écoute et regarde et celui qui cause et agit. Perronneau n'est pas souvent un peintre. Mais il est toujours un observateur précis, de net et ferme langage et n'abandonnant rien qu'il n'ait d'abord interrogé. Les visages de ceux qui sont autour de lui passent de son œil à sa main comme si son intelligence était un filtre retenant tout ce qui n'est pas l'expression de l'intelligence. La Tour n'est pas un artiste. C'est un miroir. Il n'imagine pas une forme nouvelle où tous les éléments du monde magnifiés entrent d'un seul élan pour élever la vie jusqu'au niveau d'une âme. Voltairien, ami de Voltaire, il critique, comme Voltaire, d'un trait exact et sec. Quand, plus vieux, il prétendra dire plus qu'il ne peut et ne sait dire, il sombrera. Au devant du masque vide, l'esprit se fixe en traits aigus. Sous lui, ni forme ni matière. L'esprit seul, isolé du cœur, réduit à ses rouages fins qui entrent, dissèquent et classent. Il n'y a que la peau, les os manquent, mais dans la peau qui se crispe et grimace, l'éclair de la bouche et de l'œil. On croit ce siècle matériel. Il n'est qu'esprit, esprit séché qui tord et consume et corrode. Tout ce qu'il a de charme et de jeunesse s'y brûle comme un papillon à la flamme d'une lampe.

Il est esprit, et sa passion est tout entière spirituelle. Il est critique, c'est pourquoi il n'est point poète. Il est sentimental, c'est pourquoi il n'est point plastique. Il est déclamatoire, c'est pourquoi il n'est point lyrique. Il est sensible, c'est pourquoi il n'est point sensuel. Il se dédouble. L'un démontre, l'autre jouit. Et quand on démontre seulement, on ne va jamais à la vie pour lui demander d'éduquer et de féconder son désir. Et quand on jouit seulement, on ne va jamais à l'esprit pour approfondir et épurer sa jouissance. A part Watteau et Gluck, où l'amour est mêlé de larmes, où les lèvres ne se donnent qu'avec un profond sanglot, où la lamentation délirante monte du rire et du chant, ce siècle n'aime pas l'amour. Celui qui aime les idées ne bâtit que sur les idées. Il cause, il peint sur des idées, en un langage intellectuel. Il s'abandonne

sur commande. Son émotion ne se révèle que dans telles circonstances, à propos de tels sentiments. Et celui qui aime la femme ne l'aime que pour le plaisir qu'il en tire, force ce



Cl. Giraudon

A. COYPEL. Jeune fille, dessin. (*Louvre*).

plaisir, le fausse, aboutit à l'aberration. Nulle unité. Le siècle s'analyse jusqu'à trancher en deux ses fibres et vit suivant deux directions qui s'écartent de plus en plus. Par là, il aboutit vers son milieu à une déviation du sentiment et à une débauche monotone qui ne trouvent aucun terrain commun où réaliser

l'équilibre et dégager de la matière aimée sous tous ses aspects et passionnément possédée, l'esprit chargé d'amour qui n'est que sa totale essence et lui demande des conseils toutes les fois qu'il veut encore plus s'ennoblir et se purifier.

De là, d'un côté Greuze, et de l'autre Fragonard. L'un



Cl Giraudon.

OLLIVIER. Le thé chez le prince de Conti. (*Louvre*).

qui pourrait exprimer démontre. L'autre qui pourrait aimer s'amuse. L'un ennuie beaucoup, l'autre irrite un peu. D'ailleurs, tous deux se trompent. Ce n'est pas cela la noblesse et l'amour ce n'est pas cela. Greuze, que le bon Diderot, qui pourtant aimait la peinture et même la comprenait (1), pousse à exprimer par le moyen de la peinture des drames moralisateurs, explore, dès qu'il ne se sent plus surveillé, la camisole

(1) Son *Essai sur la Peinture* est un chef-d'œuvre.

des fillettes, soupèse d'un regard luisant et aussitôt détourné les seins lourds comme des fruits dans l'échancrure ombreuse des corsages, entoure les yeux et les lèvres des femmes d'une atmosphère humide et trouble qui voile sa lubricité. Fragonard, qui s'abandonne à sa besogne de peintre d'alcôves et



Cl. Giraudon

AIX-EN-PROVENCE. H[1] d'Albertas (1756).

de boudoirs et qui s'y livre sans frein, s'attendrit quelquefois sur les rondeurs douillettes qu'il découvre, et libère, dans quelques esquisses victorieuses, la plus saine sensualité. On oublie trop de peaux bouffies, trop d'arbres et de rochers soufflés comme des chairs malsaines pour une cuisse ronde aperçue sous un drap qui vole, un dos ondulant et creux caressé par la pénombre moite, un sein qui se tend et se gonfle au-dessus d'un bras replié. Clodion, sculp-

teur de bacchanales, dont l'œuvre s'associe discrètement à la décoration de la chambre amoureuse ou se réfugie, plus intime, autour de la toilette ou même au fond d'un placard secret, a plus d'amour, de santé, de libre ivresse. Après les chasseresses élancées et les naïades de Jean Goujon, entre les belles nymphes de Versailles surprises au bain par Girardon et les faunesses de Carpeaux tirées des bois pour se glisser dans la fête des villes, sourire, danser, disparaître, le bibelot tournoyant et caressé de Clodion affirme que la femme de ce siècle trop polisson et trop moral, n'est pas très différente de sa sœur la femme de toujours, protectrice de vie, faite pour l'amour naturel qu'elle attire et retient par son mystère furtif.

Ce siècle l'avait méconnue. Il en avait fait tantôt une philosophe, tantôt une bête à plaisir. On la sent supérieure à ces deux choses-là dans quelques-uns de ces portraits si souvent anonymes ou échappés à l'émotion intellectuelle de Perronneau, de Drouais, de La Tour, de Houdon surtout qui nous la livrent si digne d'être aimée sous son scepticisme infligé et son sourire un peu triste. La générosité lui tient lieu de vertu, elle fait de la tolérance une arme révolutionnaire et jamais ne paraît plus aristocrate que quand elle sort du ruisseau. On voit rôder sur ces visages une finesse native qui dépasse l'intelligence, une noblesse ailée qui n'a pas besoin de morale, une grâce vivante supérieure à la beauté. Ce sont ces femmes-là qui, après avoir lu la *Nouvelle Héloïse,* iront toutes vers Rousseau, dans une frénésie d'adoration avide, pour le remercier de les replacer dans leur sexe, de comprendre qu'elles ont une fonction sentimentale, de les détourner du privilège d'abstraire sans émotion et d'aimer sans amour. Toutes ces moues ironiques se gonflent de pleurs amoureux. Pourquoi Watteau n'est-il plus là ? Gluck arrive, et tout de suite il est compris. Hier, tout était à la raison, tout à la science. Aujourd'hui tout au sentiment. Ou plutôt le rationalisme devient sentimental et passionnel. Au nom de « la nature » peu à peu reconquise par la science naissante et la critique ayant fait le tour d'elle-même, la morale revient à la mode. L'immoraliste

Diderot lui-même verse des pleurs devant tous les beaux sentiments et prend Greuze au collet pour l'y traîner de force. Comme il arrive si souvent en France, en quelques mois on change de front. La négation à outrance suscite de partout des affirmations opposées. « La nature » a fait l'homme bon,



Cl. Giraudon.

CHARDIN. La brioche. (*Louvre*).

c'est la société qui le gâte. Libéré par la connaissance de « la nature » et de lui-même, il n'aura plus qu'à s'effacer, consentir au *Contrat social.* Avec l'esprit protestant qui marchait souterrainement depuis les Jansénistes, depuis Bayle, depuis les livres de Montesquieu pour éclater au jour avec le philosophe de Genève, l'Angleterre, sa littérature, sa science économique, sa philosophie naturiste entre chez nous. On bouleverse les

jardins français pour y tracer des routes sinueuses, y creuser des lacs irréguliers, y planter des arbres au hasard sur les grandes pelouses. Tout le monde se précipite aux champs, trait sa vache dans sa chaumière, s'attendrit devant la mère allaitant son dernier né, élève des temples à l'amour. La grande architecture française, qui continuait depuis Descartes, dans ces temps de pure abstraction, sa route droite et baignait dis-



Cl. Druet

CHARDIN. Nature morte. (*Louvre*).

crètement sa logique élégante dans la mondanité et la grâce libre du temps, a donné, avec l'admirable Gabriel, sa floraison suprême : édifices moyens, jamais trop grands, presque toujours petits, et dont l'harmonie mesurée et claire comme une cantate de Rameau semble demander aux arbres, aux nuages, à tous les accidents de l'espace et du sol d'obéir à son équilibre, de ne pas trop s'étaler en désordre, de n'écouter aucune impulsion excessive, d'accepter sans contrainte la proportion que l'homme donne à toutes les belles choses au milieu desquelles il vit.

Le dernier, et il faut le dire, l'un des plus admirables efforts du génie collectif de la race, par un renversement apparent des lois habituelles, en ce temps d'individualisme montant, mais de tradition ouvrière impeccable et d'effort général commun dans une pensée politique et morale communes. L'art de bâtir est le moins sensuel, le plus intellectuel de tous. La géométrie et la logique sont profondément cultivées, le style ornemental poussé à ses plus extrêmes limites de raffinement et de recherche, le goût sûr, le luxe fervent. Tout ce qu'il faut pour le palais, l'hôtel princier, le pavillon et le château : la dernière Architecture française, par son impeccable mesure, son rythme discret, ses proportions musicales, son ossature nerveuse, à la fois grêle et ferme sous l'ornement le moins apparent et le plus rare, son admirable parti pris de supprimer dans les appartements la surcharge décorative, d'y ménager de grands espaces vides, spacieux comme l'intelligence, avec de hautes glaces pures qui les élèvent et les élargissent encore, est l'art essentiel de ce temps. Mais elle va cesser, brusquement presque, et faire place, avec tout le décor qui l'accompagne, à une construction sentimentale d'ailleurs logiquement conçue, qui combat son premier principe et la ruinera tout à fait.



Cl. Giraudon.

CHARDIN. La pourvoyeuse. (*Louvre*).

Au fond, c'était la fin d'une grande aristocratie et l'essai de constitution d'une autre. Celle qui meurt a eu beau déifier de son vivant Voltaire. Si c'est lui qui a donné son sens et sa valeur à sa dissolution, c'est aussi lui qui l'a tuée, en brisant toutes les idoles qui la gardaient de la dissolution. L'impartialité de Houdon a pénétré le destructeur assis sur les ruines, avec ses mains crispées et son rire infernal, aussi bien que les constructeurs généreux ou obstinés, Diderot accueillant tout et faisant confiance à la vie qui flue et reflue et s'écoule et se recompose, Rousseau éprouvant tous ses matériaux avec une attention soupçonneuse et têtue, Buffon, puissante face ronde où germent les mythes de l'avenir. Les tendres femmes de Trianon et de Versailles ne feront que suivre une mode ou bien venir trop tard au sentiment libérateur. Les palais croulent, et les travaux des chaumières artificielles ne gercent pas suffisamment les mains. Les éléments de la restauration des âmes sont dans les quartiers les plus grouillants et les plus noirs où s'entassent et peinent les hommes et les femmes de Paris.

## IV

Chardin le prouve. Son père est menuisier. Il ne quitte pas sa rue. Il peint des enseignes. Il expose en plein air, place Dauphine. Plus tard, sans doute, il envoie au Salon. Mais aucun contact avec le monde, aucun avec la Cour, peu avec les artistes, les critiques, les amateurs. Il est honnête homme, et bon homme. Il vit en petit bourgeois. Il est un praticien. C'est tout. Comme il connaît son métier aussi bien qu'on peut le connaître, il est indulgent pour ceux qui l'ignorent, en sachant les difficultés. Il ne peint pas beaucoup, car il peint lentement, avec une application pénible et passionnée. Pas de modèles. Sa femme, ses enfants, quelques animaux fami-



Cl. B. D.

G. DE SAINT-AUBIN. Le barbon (*Coll. part^re^*).

liers, la vaisselle de tous les jours et la batterie de cuisine, et puis la viande, les légumes, le pain, le vin, achetés le jour même au boucher, au rôtisseur, au boulanger, au marchand des quatre saisons. Avec cela il écrit la légende du labeur domestique et de la vie obscure, ses images nous parlent à la façon des mots de La Fontaine et il est, avec Watteau et Goya, le plus grand peintre qui soit en Europe entre la mort de Rembrandt et l'âge d'homme de Corot et de Delacroix.

Il faut assister à sa vie, dans les pièces d'alors où il y avait peu de lumière et où, durant un siècle, la famille se constituait et se renouvelait au milieu des mêmes objets. Dès le réveil, en s'habillant, à table, et dans le petit va-et-vient de l'office à la salle à manger, de la cour à la cave, il regarde, il médite et n'a pas autre chose à faire, pour transporter ce qu'il a vu dans le poème intime qui monte en paix de son cœur à ses doigts, que d'éveiller autour de lui les sonorités endormies. Pourquoi un autre fond que la muraille nue, un autre air que celui qu'il respire avec tous les siens? Tout prendra son accent par la nuance et par la transparence, l'apparente monotonie concentrera dans le silence intime la saveur, l'esprit secret, la force expressive des choses. « On se sert des couleurs, mais on peint avec le sentiment. » Je crois bien. Toute la splendeur est dans la volupté exclusive de peindre que jamais, Vermeer de Delft à part, sans doute, nul ne posséda à ce degré. Le bon peintre Chardin fait sa tâche avec amour, comme un bon menuisier, un bon maçon, un bon tourneur, un bon ouvrier qui a fini par aimer la matière qu'il travaille et l'outil qui le tire de l'uniforme ennui et l'élève à la dignité de connaître ses moyens. Il n'y a pas plus d'amour dans le bras nu sortant de la manche échancrée que dans la serviette qu'il tient et le gigot qui la remplit et pèse à la main rose et grasse. C'est avec la même attention qu'il a peint la petite fille appliquée à bien dire le *Benedicite* pour avoir plus vite sa soupe, la maman qui va la servir et s'amuse à la regarder, et les harmonies bourgeoises qui les entourent l'une et l'autre, les tabliers, les robes de laine, la raie bleue courant

sur la nappe, la soupière, les meubles de chêne verni, l'ombre rôdante et caressante. Il sait que tout cela s'accorde, que la vie des objets dépend de la vie morale des êtres, que la vie morale des êtres reçoit le reflet des objets. Tout ce qui est a



Cl. N. D.

MOREAU LE JEUNE. Les petits parrains, gravure.

droit à son tendre respect. Il est avec Watteau, en France, le seul peintre religieux de ce siècle sans religion.

Il anime sa matière avec une flamme intérieure qu'il ne laisse jaillir jamais et qu'il enferme dans les choses à l'instant même où elles vont sortir de lui. Il connaît tout cela si bien! Voici la soupière d'où chaque jour il voit monter la vapeur odorante des choux et des carottes que sa femme a

rapportés du marché. Cette raie visqueuse et sanglante, on vient de la vider pour la manger le soir en sauce, avec des poireaux, du pain frotté d'ail et du vin. Voici son verre. Voici son étui à lunettes. Voici le dé, les ciseaux, le panier à ouvrage, les pelotes de laine et de fil de Mme Chardin. Elle



Cl. Giraudon.

GABRIEL. Le ministère de la Marine, détail.

porte depuis longtemps cette bonne robe prune, rayée de mauve et de bleu. A la façon qu'il a de poser cette pipe sur la table, on devine qu'il la fume tous les jours. Il met tant l'application, d'amour, de délicatesse à la peindre, qu'il semble avoir peur de la casser. Il incorpore à ce pichet de terre, à cette porcelaine laiteuse, les fleurs qui sont peintes dessus, comme le soleil et la vie mêlent aux fruits la couleur de leur jus, aux chairs la couleur de leur sang. Tout, la pierre d'évier,

la table de chêne, les trois œufs qu'on y a déposés, le couteau, la fontaine de cuivre où un reflet éveille une flaque d'argent, prend, grâce à son insistance d'amoureux, comme une qualité fruitée. On dirait que la pierre et le bois furent d'abord réduits en poudre pour être mélangés à cette liqueur rouge dormante dans le cristal, au bleu luisant de cette lame, au vernis rose ou vert de cette pomme qui vient de rouler sur la table entre cette tasse glacée et cette faïence ivoirine, puis agglo-



Cl. X

JOSEPH VERNET. Ponte Rotto à Rome. (*Louvre*).

mérés et rendus plus denses par la ferveur de l'artiste à en caresser le grain. Mêlés de bleu, de rose et d'or, les blancs de la terre cuite et du linge semblent avoir été trempés dans la lumière où baignent la palette et le pinceau. Le sucre que l'automne a condensé dans les fruits mûrs suinte de ces grappes serrées, de ces grosses pêches pâles, et cette brioche brûlante surmontée d'un brin de laurier est grasse de beurre fondu. Ce toton d'ivoire qui tourne, ce porte-crayon à demi pris dans un tiroir de commode, ce papier blanc, cette plume d'oie ont l'air d'une condensation de l'atmosphère matérielle. Le brouillard perlé qui la compose semble s'épaissir çà et là

en plumes blanches, en cheveux poudrés, en rubans de soie trouble qui animent très doucement la pénombre immobile du mystère inconcevable de la forme éveillée par l'esprit et façonnée par la main. Dans l'espace limité, tout tremblant de poussière grise, les reflets confondus s'enchevêtrent et se répondent et se mettent d'accord pour créer à distance une harmonie si mesurée que tous ses éléments s'effacent et qu'elle prend comme une unique voix. Chardin peint chaque objet avec les reflets combinés de tous les autres objets, pressent les conquêtes vivantes de ceux qui viendront plus d'un siècle après qu'il sera parti et, par la pureté limpide de son style, démontre que la mélodie peut contenir le tumulte polyphonique le plus riche, comme une seule phrase dite par un homme profond peut exprimer toute la complexité enivrante des drames qu'il a vécus.



Cl. Giraudon

HOUDON. Mme Houdon. (*Louvre*).

Seul il suffit à montrer que par son esprit attentif, son honnêteté avisée, sa faculté d'organisation et sa finesse vigoureuse, la petite bourgeoisie artisane de France est digne de saisir la royauté. Car l'artiste mondain, avec son aisance adorable, ne sait pas plus bâtir et conserver que la classe tout à fait décomposée qui le caresse et le nourrit. Dix peintres ou graveurs, Louis-Gabriel Moreau par ses paysages clairs et

nets, Gabriel de Saint-Aubin par ses chroniques savoureuses et Lépicié, bon praticien de peinture et de gravure, et Joseph Vernet, quoiqu'il éprouve le besoin d'excuser sa vision transparente et dorée de l'espace par un cadre romain qui ne peut l'écraser, forment bien, entre Chardin et les artistes à la mode, comme une chaîne continue où l'on retrouve plus ou moins, avec tous les degrés intermédiaires, la solidité substantielle de l'un et le charme fuyant des autres. Ollivier, qui a ses qualités de vision grise, attendrie et méticuleuse, apparaît bien comme un émissaire subtil envoyé par lui dans les salons à la mode pour en donner une image qui ne soit pas uniquement d'un psychologue ou d'un décorateur. Houdon, sans doute, mène, et bien plus visiblement, le même combat que Chardin quand il dépeint, avec sa pénétration spontanée, sa force subtile, son aisance, ceux qui donnent au Tiers-Etat l'instrument dont il a besoin. Il est entré bien plus avant que lui dans l'intimité spirituelle des femmes et même dans la connaissance de l'étonnement adorable des enfants regardant la vie. Chardin, pourtant, de tous, est celui qui représente le mieux et le plus exclusivement, la tâche essentielle du siècle. Houdon flotte et s'affadit dès qu'il veut tâter des déesses de l'Olympe versaillais. Les autres ont un côté timide et mièvre qui fait qu'on les oublie trop vite après les avoir trop vite aimés. Et c'est par lui qu'on voit que si l'abîme est proche, tout ce qui agit et travaille aura la puissance de le franchir.

## V

Mais sans lyrisme. Le lyrisme ne vient jamais quand la conquête s'organise, il naît de la conquête même quand l'énergie atteint son faîte et entrevoit l'avenir. Le Tiers-Etat, dont

Chardin exprimait les vertus moyennes, croit devoir se guinder à la veille du triomphe, et démontrer sa vertu. Rousseau ayant rêvé l'homme absolu, le conquérant du pouvoir poli-



Cl Giraudon

HOUDON. La frileuse. (*Louvre*).

tique se propose avec candeur comme réalisant cet homme et organise autour de cette idée sa morale, sa religion et par malheur son esthétique aussi. D'ailleurs, tout le porte à ce rôle. Il réagit contre la dissolution de la classe qu'il prétend

déposséder. Bien que se réclamant de Diderot et de Voltaire, il réagit contre le scepticisme de Voltaire et l'immoralisme de Diderot. Croyant frapper le Christianisme, il réagit, au nom du christianisme, contre l'irréligion des philosophes et la mythologie naturelle que Buffon et ses élèves préparent pour le remplacer. Il se réclame au fond de ce rationalisme cartésien qui, après avoir tout organisé, puis tout détruit, aspirait, une fois renforcé de jansénisme et de culture anglaise, à tout reconstruire. Enfin, la décomposition esthétique et morale du siècle lui fait croire qu'il ne vaincra qu'à condition de prendre, sur tous les terrains, le contre-pied de son action. Dans les monuments, les meubles, les statues, les tableaux, la ligne droite et nue remplacera la ligne sinueuse et surchargée. Et l'homme incorruptible opposera sa rigidité de principes à l'aimable cynisme du gentilhomme d'antichambre et du dilettante de gouvernement.

On lui offre l'outil qu'il réclame. Depuis un quart de siècle, l'Antiquité occupe les esprits. C'est là qu'est la Vertu, et là aussi qu'est la Beauté. André Chénier dédie des hymnes à David dans les œuvres duquel Robespierre reconnaît au physique ce qu'il est lui-même au moral, et à qui la Convention confie le soin d'organiser l'esthétique républicaine selon l'austérité, la pompe et le stoïcisme romains. Son éducation de peintre et d'homme l'a préparé à devenir le Le Brun de la Révolution. Prix de Rome, il trouve Rome en pleine fièvre archéologique. On a découvert, moins de vingt ans auparavant, les villes momifiées, Herculanum et Pompéï. On répand les gravures de Piranese, animant les ruines romaines d'un sombre et vif esprit. Hubert Robert y hante les murs écroulés, les colonnades inégales, les voûtes crevées que recouvrent le lierre et l'herbe, tous les champs de pierres mortes où le sol exhaussé laisse apercevoir, çà et là, des dieux à moitié enfouis. Joseph Vernet se réclame des deux émigrés du grand siècle, Claude et Poussin. Depuis que Vico a créé la philosophie de l'Histoire, la terre italienne elle-même semble s'éveiller. Les tragédies d'Alfieri exaltent les vertus républicaines, Beccaria

arrache à la domination du Moyen Age théologique le Crime et le Châtiment. Canova viendra bientôt ressusciter des héros fades et propager dans les salons les doctrines davidiennes mises à la portée des dames de mœurs faciles, des diplomates et des littérateurs. Les Allemands cherchent à fonder une



Cl. Alinari

**Fragonard.** La chemise enlevée. (*Louvre*).

science de l'esthétique sur les bases d'une archéologie gréco-latine trop imparfaitement connue. Winckelmann vient d'écrire son Histoire, Lessing publie tout un volume sur l'ennuyeux Laocoon. En France, d'ailleurs, où Montesquieu, par sa *Grandeur et Décadence des Romains,* a depuis longtemps montré la route, où Soufflot construit le Panthéon, où l'Encyclopédie a dû fouiller le monde ancien, où Caylus, un homme de goût que les artistes écoutent volontiers, écrit d'innom-

brables mémoires sur les pierres sculptées et les médailles, Barthélemy et Volney exhument les cités et les mœurs augustes et la lecture de Plutarque taille des statues antiques dans l'âme des jeunes gens.

Neveu de Boucher, aimant Fragonard, parti d'eux et gardant leur empreinte, Louis David voit clairement que si leur siècle a gardé quelque reflet de vie vivante, c'est à eux qu'il le doit, à eux qui représentent après tout la filiation directe de Watteau et de Rubens. C'est en leur nom qu'il combat si durement l'Académie, que la Convention supprime dès qu'il vient le lui demander. Mais d'eux à lui, il y a la distance des causeurs et des journalistes qui préparèrent la révolution à ceux qui la firent. Ils détruisaient, et lui construit. Comme il croit retrouver dans les marbres romains la discipline qu'il lui faut pour regarder la vérité en face, il y va tout droit, tête baissée, tournant le dos aux hommes et aux choses de son temps. Il ne voit pas qu'il tombe dans la même erreur que l'Ecole exécrée et substitue, avec une autorité ombrageuse, le dogme antique au dogme renaissant.



Cl. Giraudon.

GREUZE. Jeune fille. (*Montpellier*).

Toute sa vie sera dès lors une collaboration entêtée et pénible entre sa nature d'artiste et sa volonté d'esthéticien, entre les besoins de son être et les croyances de son temps. Il est peintre, autant qu'on peut l'être. Dans ses scènes d'Histoire les plus copiées sur les statues antiques par le mouve-

ment extérieur, dans ses cérémonies contemporaines les plus ramenées par l'ordonnance froide et raide aux bas-reliefs des arcs romains, une robe de pourpre ou un coussin de velours bleu, une broderie d'or, une plume, un drapeau de soie, tout ce qui est chose actuelle, accessoire impossible à modifier dans



Cl. Druet

HUBERT ROBERT. Ruines. (*Coll. part*re).

la matière, est peint avec le plus riche, le plus dense et le plus opaque éclat. Dès que les corps ne sont pas nus, la rigidité des ensembles, — toujours construits du dehors et par les procédés d'une technique interprétée selon ses apparences et jamais selon son esprit, — s'oublie parfois devant l'intensité des harmonies et la splendeur d'une matière éteinte volontairement. On pense à tel peintre espagnol du dix-septième siècle — Zur-

Cl. L. L.

L. G. Moreau. Les coteaux de Meudon (*Louvre*).

baran par exemple — que la sévérité monacale n'empêchait pas d'apercevoir l'épaisseur des robes de bure, la pâleur compacte du pain, le grain sonore et dur des pots de terre et même quelque palpitation d'argent dans la fuite éloignée du ciel. Et souvent à tel de nos conteurs de France, robuste et truculent, par quelque figure fleurie de chantre, par quelque ventre obèse de chanoine, qu'il faut chercher patiemment dans le coin le moins visible de telle toile solennelle, mais que trouverait La Fontaine et que Courbet n'a pas manqué de voir. Sa volonté, presque toujours, dépasse sa sensibilité, mais c'est parfois la seconde qui fait reculer la première. Que de portraits inachevés intentionnellement peut-être, le peintre ayant été averti par son émotion à l'instant où ils atteignaient leur plus haut degré de puissance! Sans doute avait-il, à ces heures-là, le courage si rare d'être plus fort que ses principes et de s'arrêter à temps. Avec leurs fonds troubles et gris et leur matière hésitante, avec leur vigueur expressive et leur fidélité, ils semblent comme suspendus entre la vie diffuse où commence l'émoi de l'homme et la conscience où commence son empire intellectuel. Ils vivent, et pourtant leur vie tient entre des limites précises. Ils sont bâtis comme des monuments et cependant leur surface remue. Ils respirent en même temps la force et la liberté. C'est devant eux qu'on comprend pleinement le chagrin de David quand il vit, en 1816, les marbres du Parthénon. Il sentit que sa carrière était un long malentendu, une confusion permanente entre la vérité qu'il rencontra et la vie qu'il croyait atteindre.

Il a droit au respect. Sans doute, il n'a pas vu l'accent terrible des scènes dont il fut souvent l'un des acteurs. Il n'a pas entendu rouler sur le pavé les sabots des femmes du peuple et le canon des sectionnaires. Il n'a pas regardé les têtes livides au bout des piques, ni les ruisseaux rouges de sang. Il n'a pas écouté l'orage gronder dans la poitrine de Danton. Conventionnel, on dirait qu'il n'a pas vécu la tragédie de l'Assemblée. Il n'a pas senti l'horreur grandiose de la guerre, ni tressailli d'en tenir l'archange sous son regard. N'importe. Il a




Cl. G. H.

David. Marat. (*Bruxelles*).

droit au respect. Il a restitué à la matière peinte la substantialité qu'elle avait à peu près perdue, et réhabilité l'esprit religieux et passionné avec lequel un artiste doit aborder la forme et considérer sa structure. Il est, comme la Révolution même, à peu près intolérable dans sa lettre, admirable dans ses intentions et ses mouvements spontanés. On a la sensation en sa présence qu'un peuple se ressaisit. Tout avant lui est



Cl. Giraudon.

PRUD'HON. Vénus endormie, dessin. (*Ecole des Beaux-Arts*).

causerie, frivolité, bavardage. Introduit par Rousseau dans l'action artistique comme le Jacobin dans l'action politique il vient, retourne les esprits, et tente de refaire un monde sur le plan de la volonté. La grâce fuit, hélas, et le reste de vie qu'elle entraînait avec elle, mais voici qu'apparaît la force et s'entrevoit la vérité. Une vérité abstraite, hors l'espace, hors le mouvement et les échanges de la vie, sans doute, correspondante à l'homme abstrait. Une esthétique, il est vrai, ressemblant à ces constitutions tirées de Montesquieu et de Rousseau, empruntées à Genève, à Londres ou à Rome, qui se




Cl. Buloz.

DAVID. Portraits de Pie VII et de Caprara (*Coll. partre*).

bousculèrent et se renversèrent les unes sur les autres en dix ans pour donner à la France un support politique que ni ses aptitudes, ni son tempérament ne l'avaient préparée à recevoir. N'importe. Pendant ces essais théoriques, l'esprit de la Révolution, l'esprit de vie, se répandait sur l'Europe avec ses armées et montait dans le sentiment de quiconque était noble et fort.

## VI

On le vit bien. Kant se détourna de sa route. Gœthe s'arrêta sur la sienne un moment. Beethoven prit tous les vents du ciel pour y souffler son espoir. Qu'importe la France presque uniquement raisonneuse et peu artiste de ce grand siècle vivant! Elle avait bien assez à faire avec les vieux mythes à abattre, les jeunes à pressentir, avec la terreur et l'amour à imposer par le fer. Elle avait eu Montesquieu, Voltaire, Diderot, Jean-Jacques, Vauvenargues. Elle avait eu Buffon, qui recréa la terre. Elle avait Laplace, qui recréa le ciel. Elle avait Lavoisier, qui recréa l'eau et le feu. Elle avait Lamarck, qui recréa la vie. L'Allemagne offrait ses hymnes aux multitudes que leur esprit déchaînait.

Flux et reflux mystérieux des âmes! Tandis qu'une guerre atroce étouffait l'Allemagne, la France aristocratique du dix-septième siècle élevait la charpente intellectuelle dont la musique allemande devait s'emparer d'abord pour donner l'appui des héros à la voix populaire. Jusqu'à Wagner, le rationalisme français conduira la musique allemande. Sans l'architecte Descartes, Sébastien Bach ne serait pas venu et Beethoven n'aurait pu introduire Rousseau dans la passion occidentale si Bach ne lui avait appris à ordonner les masses symphoniques selon l'intelligence élevée par le doute au sentiment de



Cl. Druet.

DAVID. Mme Récamier, détail (*Louvre*).

sa réalité. Les peuples communiaient par-dessus les confessions chrétiennes. Et la pensée française, pour vaincre la théocratie catholique, empruntait au protestantisme ses préoccupations morales, comme la musique allemande, pour vaincre la théocratie protestante, empruntait au catholicisme son génie architectural.

C'est sans doute par la musique que se poursuit et se continue dans les âmes le bouleversement moral qui prépare la mort des anciennes théocraties et dont la Révolution française n'est que le passage tragique dans le fait et dans la loi. La musique est la voix la plus universelle et la plus vague, celle dont usent toujours pour se rejoindre les hommes les plus dispersés. Elle apparaît en Italie quand la Renaissance a rompu le faisceau de l'énergie sociale, comme un appel désespéré. Alors que l'architecture est morte, que la sculpture se meurt, que la peinture s'épanouit, la musique y nait à peine. Voici Palestrina et sa grande onde qui monte et descend comme une poitrine, le long sanglot qui ne s'éteint pas, les voix qui s'enflent, en appellent d'autres, les cœurs plus vaillants et plus pitoyables qui soutiennent les autres cœurs. Un siècle encore. La dispersion s'accuse, il n'y a plus qu'une voix qui monte, la mélodie de Monteverde a le sens de l'arabesque peinte, elle réunit sous une ligne dure et continue comme un volume sculpté les sentiments contradictoires d'une foule anarchique qu'aucun sentiment collectif n'est plus capable de lier. Un siècle encore. L'éloquence désespérée d'Arcangelo Corelli est déjà coupée de cris bizarres, sa ligne trop tendue se brise par places, il sent qu'il n'est pas entendu. Avec Marcello, ce n'est plus qu'une voix de fer qui n'éveille aucun écho. Mais ailleurs d'autres foules bougent. Lulli a déjà porté l'âme italienne à la France, où l'Allemand Gluck sera compris. Watteau, Français du Nord, sent passer l'espérance allemande, et, par l'Allemand du Sud, Mozart, Hercule enfant de la musique qui traîne des guirlandes de fleurs dans le bruit des concerts et des bals, ouvre à la passion italienne le formidable vaisseau que Bach vient de construire, où les voix d'Haendel et de

Haydn éveillent des échos multipliés et où les cris de Beethoven roulent déjà sourdement.

Entre l'élite extrême et le peuple, tout s'efface à ce moment-là. Le héros de l'esprit chante. Le peuple agit. Rien de moyen pour les unir. Et cela n'est pas nécessaire. Tous les cœurs battent ensemble. Peut-être n'y a-t-il en France qu'un artiste pour sentir que le passage d'un monde à un autre qui s'affirme irrésistible dans la symphonie populaire exprimée au dedans par Danton et, plus tard, conduite au dehors par Napoléon, s'accomplit dans l'esprit des maîtres de l'intelligence par la seule voix de la musique. Prud'hon est un musicien qui s'ignore. Chez cet amoureux de la forme, tout se passe autour de la forme, dans l'ombre chaude qui la fait fuir et l'accuse en profondeur. Si la Révolution apparaît chez David dans le raidissement au bord du gouffre et le renversement radical d'horizon, elle se sent chez lui dans l'insensible progrès par lequel les surfaces lumineuses émergent de l'obscurité. Des harmonies superficielles que Boucher et Fragonard, à l'exemple de Tiepolo et de Lemoyne, associaient dans l'espace en traînées à peine indiquées, il pénètre jusqu'aux volumes modelés en pleine matière, et c'est dans la complicité de sa pénombre où la transition s'opère que le Romantisme en peinture apparaît pour la première fois. Prud'hon a lu les



PRUD'HON. Joséphine Bonaparte, dessin. (*Coll. part*[re]).

*Confessions*, certainement aussi la *Nouvelle Héloïse* et même *Paul et Virginie*, qu'il illustre, mais que son art insinuant et sensuel domine de toute la force d'une passion puisée à des sources infiniment plus pures que le verbalisme sen-



Cl. Druet.

PRUD'HON. L'abondance. (*Coll. part*[re]).

timental des salons à la mode. Il aime la forme sculptée qui se dérobe et tourne doucement, poursuivie par l'ombre mouvante. Comme il a le secret de faire respirer les poitrines,

de caresser les seins tremblants, les membres ronds émergeant d'une sorte de crépuscule, il a le droit de leur donner pour cadre les sombres bois pleins de ruisseaux, et leurs feuilles qui murmurent, et leurs troncs noirs et penchés. Certes, il essaie d'obéir à David, qu'il estime, et Rome où il a passé plusieurs années le surveille. Mais elle ne le touche pas. Et puis il a vu Greuze. Et surtout il est Prud'hon. Les sévères profils s'estompent de langueur sensuelle, les attitudes de statues s'alourdissent en gestes tendres et en abandons amoureux. Les gorges des vestales pèsent aux plis des robes antiques et les bras des muses tragiques sont lourds de volupté. Les cous de toutes les femmes restent gonflés de soupirs qu'il recueille à leurs lèvres chaudes, et leurs paupières sont meurtries par l'attente ou le passage du bonheur. Elles ont cet abandon maternel des grandes amoureuses pour qui l'homme est toujours l'enfant. Gluck est encore bien près de là. Et le tendre Prud'hon est le dernier soir du rêve de plaisir, de nostalgie et de musique que Watteau avait commencé et qui s'incline vers une aube embrumée de sang.



FRAGONARD. Cl. Buloz.



*Paysage.*

# L'ANGLETERRE

La forteresse disparue — la forteresse toujours belle, parce qu'elle est toujours bâtie en vue d'une fin positive — l'Angleterre n'a plus d'architecture. L'Angleterre n'a pas de sculpture : trop de pluie, trop de brouillards, les profils terrestres noyés d'eau, empâtés de champs, vêtus de bois et de bruyères. L'Angleterre n'a eu qu'un siècle de peinture : l'esprit puritain, l'esprit pratique y répugnent et quand elle vient, la détournent de son objet.

Arbres puissants, cascades, falaises de granit, brume éter-

nelle, mer sauvage partout, nuits d'été hallucinantes où la lueur de la lune, un moment apparue entre les nuages, baigne des ruines et des lacs, où le sanglot des rossignols couvre le murmure des feuilles, où les étangs reflètent le fantôme tremblant des branches... Le Celte est sensuel et mystique, le Saxon rêve tout haut. C'est ici que sont nés, de Shakespeare à Byron, de Milton à Shelley, les plus grands poètes du monde. Quand l'espace aérien n'est pas assez subtil, la planète assez accusée pour imposer par-dessus tout l'amour des colorations et des formes, quand le monde des colorations et des formes n'est pas assez ingrat et monotone pour repousser l'esprit jusqu'aux domaines intérieurs des symboles sonores et reste riche et mystérieux, quand la foule possède, par surcroît, une force d'accent, une énergie de vie et de conquête qu'elle n'a nulle part ailleurs, le verbe se déchaîne et saisit la royauté. Voici Skakespeare, toutes les voix de la tempête et de l'aurore, les trésors que roule la mer, les palais bâtis dans le ciel avec le tissu des étoiles s'offrant à l'âme pour traduire un aveu d'amour, l'angoisse d'un irrésolu, la terreur d'un assassin ou la colère d'un Roi. Voici Milton prenant, pour la première fois depuis les poèmes bibliques et Michel-Ange, les farouches jardins, la chair des fruits, la chair des femmes, la poussière des fleurs pour exprimer à la conscience la tyrannie de Dieu. Voici Byron, faisant monter de l'abîme les maudits pour allumer les astres à leur fièvre et la bercer sur l'Océan. Voici Shelley, dont chaque battement du cœur fait ruisseler l'harmonie comme un fleuve qui traîne dans ses eaux les reflets de la Voie Lactée et le frémissement des plumes et des feuilles recueilli à travers les bois.

L'âme anglaise ne se console de l'action trop positive des Anglais qu'en ouvrant de plus grandes ailes. La science des Anglais elle-même ne peut se résigner à construire des monuments impartiaux. Il faut qu'elle monte plus haut que l'aigle ou bien s'applique à satisfaire les besoins matériels de l'homme, souvent de l'homme anglais. L'idée suprême de Newton est



Cl. Hanfstaengl

HOGARTH. La marchande de crevettes (*National Gallery*).

une intuition mystique. Au delà du système solaire dont Copernic, Képler, Galilée ne dépassent pas les frontières, elle étend à l'infini la puissance de la raison, et passant sur les contradictions de détail qui pourraient la faire trébucher, réalise son accord avec l'ordre immuable du monde... Mais Bacon assigne à la connaissance un but immédiat et pratique, Hobbes bâtit en géomètre son déterminisme social. Les marchands organisent sans pitié leur République matérielle. Les Têtes Rondes imposent à leur République morale des lois de fer. Il faut expier l'orgie lyrique par qui le grand seizième siècle, en Occident, a crevé du dedans l'armure théocratique et fait lever dans les cœurs la passion de la liberté. Il n'est qu'un seul livre : la Bible, comme plus tard, pour les Jacobins de France, il n'y aura qu'un exemple : Rome. Le théâtre de Marlowe, de Shakespeare, de Ben Jonson sera fermé. L'image chassée du culte, balayée de l'esprit. C'est facile. Nul n'a compris Holbein quand il est venu ici gagner son pain. Nul n'a regardé à White Hall les plafonds rutilants de Rubens. Ici, quiconque est grand s'évade au dedans ou au dehors. Le monde imaginaire de Shakespeare suffit à rassasier et recréer chaque jour toute son âme. Milton est aveugle, Byron et Shelley, plus tard, fuiront la vertu, la brume et les villes. Que Van Dyck arrive, il travaillera pour un roi dont on va couper la tête, une aristocratie qu'on va déposer du pouvoir. La foule ne le connaît pas, le théologien le maudit. Il faut que Charles II rapporte de France la morale facile, la littérature ordonnée, la politique imprévoyante, pour que la peinture apparaisse sans effort, comme un des rouages du nouveau système et comme un des besoins profonds et incompressibles du peuple anglais.

Pourtant, l'empreinte puritaine s'est enfoncée si rudement et le peuple anglais est si fort que le premier en date de ses peintres, celui dont viendront tous les autres est le plus anglais et, sans qu'il le sache lui-même, le plus puritain de tous. Les mœurs de William Hogarth ne sont peut-être pas irréprochables, mais sa satire est vertueuse. Il est contemporain des

premiers romanciers de mœurs de l'Angleterre et règle son pas sur le leur. Swift l'encourage. Fielding le félicite de suivre « la cause du bien » et trouve que ses estampes « ont leur place marquée dans tous les intérieurs bien tenus ». Il entreprend des croisades verveuses contre la débauche, le jeu, l'ivrognerie, la politique électorale, et pour la protection des animaux. Il veut le « bonheur des hommes ». Et son œuvre s'en ressent. Elle est encombrée et confuse, orchestrée presque au hasard. On pense d'abord au sujet, et s'il y a sur la toile un savoureux coin de peinture, on ne s'en aperçoit qu'après avoir bien ri. Mais il est peuple. Il connaît les bas-fonds de Londres. Il en sort, il y revient. Il est Anglais et méprise tout ce qui n'est pas Anglais. Le professeur d'escrime et le maître de danse, le matamore grotesque et l'avorton cérémonieux ne peuvent être que Français. Il a la raillerie atroce et la clairvoyance triste, qui sont l'épine dorsale et l'atmosphère du génie comique de sa nation. Il rit avec violence, comme on se met en colère. Sa santé ne tolère pas qu'on se porte mal autour de lui.



Cl. Anderson

REYNOLDS. Petite fille. (*Collect. Wallace.*)

Peut-on dire d'un peintre qu'il a manqué sa vie de peintre quand il a, une fois en cette vie, vu le monde comme un grand peintre? Si toute la caricature anglaise, de Rowlandson aux illustrateurs humouristiques des magazines et des estampes populaires vient de lui, il a peint — sans doute en quelques heures — un morceau qui contient tout l'esprit et toute la fleur de toute la peinture anglaise. Il a saisi, un jour, dans l'éclat du rire et des dents et des yeux clairs et des fossettes d'une fille du peuple pétrie de lait, de suc de viande, d'air et d'eau, toutes les harmonies errantes du pays de la campagne humide et du frais Océan. C'est un brusque éclair qui s'allume et pâlira de peintre en peintre pour s'éteindre après que les poètes du paysage auront relevé sa trace argentée dans le brouillard et le ciel.

## II

Un seul éclair. Avant lui, en Angleterre, nul ne soupçonnait cette façon de peindre. Il n'y avait eu que Van Dyck, et ceux qui succéderont à Hogarth, avec aisance, avec désinvolture, comme s'ils représentaient l'aboutissement d'un long effort, ne manifesteront pas souvent des velléités semblables et suivront plutôt le Flamand. Il est plus facile à comprendre, plus mol et vide et bien moins caractérisé. C'est le maître qu'il faut à un groupe évoluant hors du génie essentiel de sa race. De nobles visages un peu tous pareils et des mains interchangeables sortant de beaux vêtements. Une aristocratie enrichie et distante, ignorant le peuple, sans attaches d'intelligence avec la haute pensée nationale éteinte depuis cent ans, est faite pour aimer et protéger cet art-là. Elle est étroitement pratique dans ses buts et comble son besoin d'idéal avec la culture étrangère intrônisée par la Restauration pour combattre le Puritain. Elle est frottée de modes et d'idées françaises, et quand une



Cl. Buloz.

REYNOLDS. Les deux Waldegrave. (*Chantilly*).

sorte de beauté morale lui vient avec la guerre perpétuelle, avec l'expansion continue et brutale sur les terres lointaines et la mer. Reynolds et Gainsborough auront formé la génération de peintres qu'il faut à son grand luxe confortable. Toute la peinture anglaise gravite autour de la Pairie, elle est créée pour elle, pour ses femmes, pour ses jardins. Née au moment où les seigneurs recueillent les fruits de leur obéissance et de leurs privilèges, elle n'est qu'un de ces fruits. Elle leur ressemble, elle se modèle sur eux. Elle n'a pas à se plier à leur caprice, elle fait partie de leur domaine et ne serait pas hors de lui. Elle ne leur est pas annexée pour une heure, elle est déterminée par leurs besoins. Le peintre anglais n'est pas, comme en France, un artisan encore traditionnel mais domestiqué un moment par la double tyrannie de l'argent et de la mode. En France, le peintre est un ouvrier d'art au service de l'homme du monde. En Angleterre, le peintre est un homme du monde qui fait de la peinture en amateur.



Cl. Anderson

GAINSBOROUGH. Portrait d'enfant, détail (*National Gallery*).

Et cela fait son infériorité, même sur la peinture française cependant de second ordre du même temps. C'est en Angleterre, peut-être, que ce siècle si peu artiste — hors la musique des Allemands — est le plus dépourvu de force créatrice. Pas un Watteau, par un Chardin, pas un Goya, pas même

peut-être un Tiepolo ou un Canaletto. Non seulement le milieu intellectuel, ici comme ailleurs, n'est pas favorable à la peinture, puisqu'ici comme ailleurs tout se passe en critiques, en journalisme, en correspondances mondaines, en littérature d'information et d'essais scientifiques, en romans moralisants, mais ici, de plus, l'homme n'est pas peintre ou plutôt l'est trop étroitement. Quand son œil est satisfait, le peintre anglais s'arrête. Pas un ne passe de l'expression des harmonies superficielles que l'étude de la peinture flamande et vénitienne lui a révélées très vite et dont il retrouve assez facilement la confirmation dans ses beaux paysages lavés et ses ciels chargés de vapeur, à l'expression des profonds volumes qui tournent et conduisent peu à peu à retrouver, avec l'architecture du monde, l'architecture de l'esprit. Au cours de ses voyages sur le Continent, Reynolds n'a pas su voir chez Rembrandt qu'il pille, chez les Vénitiens qu'il traite de haut dans ses discours, autre chose qu'une pâte crémeuse et triturée, des tons fondus, des lumières et des ombres chaudes où l'or roussi joue dans les blancs épais. Ses admirables dons de peintre, il les traite comme chiffons qu'on froisse du bout des doigts. Sous cette croûte de peinture, la forme est molle et spongieuse, comme un fruit trop gonflé d'eau. La matière des chairs, la charpente des os, sont semblables à celles des robes. Et dès qu'on a percé la patine artificielle, l'œuvre sonne creux.

Après lui, tous se ressemblent. Un peu plus séduisants ou un peu plus dédaigneux, un peu plus animés ou un peu plus froids, un peu plus savoureux ou un peu plus fades, un peu plus gracieux ou guindés, tous sont vides et faciles et les fines harmonies grises que quelques-uns, comme Raeburn accordent avec les robes et les fichus en taffetas, en soie, en mousseline, l'espace et les cheveux poudrés, ne peuvent faire oublier une monotonie d'attitudes lassante, une matière cartonneuse ou plâtreuse, une forme sans squelette, sans muscles, sans densité. La chute est aussi rapide que l'effort pour monter parut aisé et fut factice. La jolie gravure en couleurs qui se répand partout à cette époque est peut-être ce qui traduit le mieux le réel

esprit plastique des Anglais qui ne voient après tout dans la couleur qu'un moyen de fleurir le home, d'y transformer en fraîches et confortables harmonies leurs bois, leurs champs, leurs ciels, leurs grandes femmes élégantes, leurs beaux chevaux, leurs chiens de chasse et de luxe tout baignés de lumière claire et de grand air. Mais tous les peintres de portraits, Romney, Raeburn, Hoppner, Opie, baissent de degré en degré quand on pense aux initiateurs, Reynolds, Hogarth, Van Dyck. Le dernier venu, Lawrence, dès qu'il dépasse son esquisse, parfois charmante, n'est qu'un débitant de sirops froids.

Dans ce groupe, Gainsborough seul garde quelque grande allure. Son sens psychologique du portrait, que l'étude des peintres de France ses contemporains lui ont permis d'affirmer et d'étendre, en fait un amateur plus noble, qui vit à part des autres, en province, et qui aime son art. S'il y a dans cette Angleterre du dix-huitième siècle, frondeuse à l'intérieur, conquérante au dehors, menant du même front la satire de Swift quand elle lève son miroir à la hauteur de sa face, et l'épopée pratique de De Foë quand elle suit de l'œil ses marins et ses négociants, s'il y a quelque retraite aristocratique de pudeur hautaine et d'orgueil, c'est chez lui qu'il faut la chercher. Que le Lord mène sur le continent les soldats de l'Oligarchie ou prenne part dans le Parlement aux débats positifs des marchands et des légistes, sa femme reste un objet de luxe qu'il garde pour lui seul dans le cadre majestueux des châteaux et des parcs. Bleu des taillis, gris des nuages, espaces d'humide argent, tous les êtres délicats et lointains qui traversent vos fonds monotones ont vraiment l'air d'appartenir à une race inconnue avant lui et que personne ne reverra quand il aura cessé d'être. Si ces robes immatérielles se déchiraient, si les tons effacés des fichus croisés, des hautes coiffures poudrées, des dentelles, des rubans bleus, des écharpes de perle rose, allaient mêler leur poussière impalpable à la cendre des harmonies aériennes qui les accompagne toujours, on verrait sans doute apparaître une seconde et fuir aussitôt sous les



Cl. Hanfstaengl.

GAINSBOROUGH. Portrait de Mrs Mordey et de ses enfants (*Dulwich*).

arbres de longues chasseresses chastes qui ne reparaîtraient pas. Pour la première et la dernière fois en Angleterre où toute la musique et toute la peinture traversent, avant de nous atteindre, le cœur des poètes lyriques, un peu de musique imprécise passe dans la peinture même. Gainsborough semble être le seul à avoir vraiment entendu retentir en Angleterre le poème sonore qu'Haendel y avait apporté d'Allemagne et qui berça sa vie contemplative. Il y a dans sa mélancolie un peu de la solennité grandiose et dans la loyauté discrète et atténuée de sa vision quelque écho du positivisme mystique du vieux musicien.

Par malheur, la qualité de sa méditation sur la nature n'est pas à la hauteur de ses instincts et de ses intentions d'artiste. Comme les autres, il est forcé d'obéir aux suggestions de son pays auquel sa verdure vivante, sa fraîcheur limpide de ton, ses longues ondulations couvertes de prairies et d'arbres peut-être un peu trop bien nourris, trop bien rentés, ne donnent ni la fermeté de construction géologique ni l'infini mouvement aérien qui tous deux sont nécessaires à la formation du grand peintre. Il est forcé d'obéir aux suggestions de son époque, la moins spontanément anglaise de toute l'histoire des Anglais, avec son criticisme universel, son reniement de tout ce qu'il y a dans l'âme anglaise de plus nettement anglais — l'écrivain imite la France et Garrick corrige Shakespeare, — le sensualisme systématique de ses philosophes qui coupe une des ailes du lyrisme et condamne la plastique à ne jamais aller au delà de la sensation. Il est forcé d'obéir au tempérament de sa race qui sitôt abandonnée à l'essor poétique, transpose toute la matière empruntée au vaste monde dans les régions sentimentales de l'esprit où le verbe règne en maître, mais où l'architecture formelle manque de base, où la sculpture et la peinture vacillent et tourbillonnent comme un panache de fumée à la bouche d'un volcan.

Ainsi la peinture anglaise meurt de ce qui fait vivre et régner dans l'imagination des hommes le poète anglais. Si le roman de mœurs de l'Angleterre justifie l'enthousiasme de




HOPPNER. Inconnue. (*Bayonne*).

Diderot, le peuple anglais, en aimant Greuze, montre qu'il comprend aussi mal la peinture que Diderot qui la comprenait si bien aussitôt qu'il consentait à la regarder dans les peintres. Le sentimentalisme anglais s'écœure à emprunter le langage de la peinture à qui la rêverie et les larmes ne vont pas. Reynolds pourrait passer pour un grand peintre — grâce à ces portraits d'hommes surtout, parfois assez rudes et larges pour donner une idée vivante du soldat, du marin, du despote de lettres de ce temps-là — n'était son âme de grisette, affadie de songes niais. Ce sont des chats et des chiens enrubannés, des fillettes potelées avec des cerises aux oreilles, ce sont des regards noyés, des mains jointes, des visages roses de honte cachés sous de jolis bras ronds. Une peinture qui fait pleurer les vieilles dames et soupirer les jeunes filles, impuissante, équivoque, perverse, traînant dans des ruisseaux de parfums et de caramels le manteau de Rembrandt.

## III

Que reste-t-il de tous ces peintres élégants qui passaient presque autant de temps à écrire sur la peinture avec beaucoup de compétence, de distinction et de sagacité, il est vrai, qu'à tenter d'atteindre le but profond de la peinture, comme ceux qu'ils imitaient et qui n'avaient jamais écrit sur elle : Rubens, Rembrandt, Titien, Véronèse, Velazquez? L'amour superficiel, mais sincère et clairvoyant de la couleur en un siècle où, depuis Watteau, pas un peintre, sauf Chardin, Goya et les derniers Vénitiens, dans l'Europe occidentale, n'en comprenait la volupté. Un effort insuffisant, mais unanime, pour ramener l'art de peindre à ses sources, qui sont l'espace, la lumière, l'ombre, l'enchevêtrement et le jeu des reflets sur les formes en mouvement. Une réconciliation progressive avec les vrais ar-



Old Crome. Le moulin à vent. (*National Gallery*).

bres, les vraies fleurs, les vraies herbes de la campagne et les vrais nuages du ciel à l'heure où tous les littérateurs, tous les artistes, tous les philosophes du continent lancés dans le décor mondain et idéologique, n'y voyaient plus que de factices, de débiles symboles sentimentaux.

Les châteaux seigneuriaux où le peintre suit son modèle,



Cl. Hanfstaengl.

CONSTABLE. Paysage (*Coll. part*re).

sont enfouis sous le lierre et l'ampelopsis au centre de ces grands parcs que William Kent, vers le premier tiers du siècle, dessinait pour réagir contre la mode des jardins italiens ou français. La sécheresse du Midi, les canalisations qu'elle nécessite, les bassins, les jets d'eau, la maigreur, la forme arrêtée des cyprès et des pins parasols, des aloès, de toutes les plantes sombres qui poussent dans le soleil et la poussière,

imposent à l'esprit une image nette et tranchée que le rationalisme français allait porter à son plus haut degré de stylisation et d'ordonnance. Ici la pluie presque éternelle, un sol où plongent les racines pour porter sa nourriture dans les feuilles jaillissantes, et, pour recueillir toutes les gouttes du brouillard, la forêt des feuilles pressées, les branches écartelées et rameuses, les énormes troncs noirs couverts de mousse et de lichens. Le désordre s'impose, et la force sauvage, et la verdure trempée d'eau. Au centre des pelouses rases, lustrées comme un profond velours, les arbres majestueux semblent absorber le silence. La plupart s'isolent par groupes, paisibles comme des géants. Quelques-uns laissent traîner leur manteau de rameaux par terre. Sur les gazons, les feuilles tombent, les oiseaux qui boivent et picorent y bourdonnent par essaims. Des parterres de fleurs ont l'air de tapis jetés çà et là pour affirmer dans le désordre panthéiste et la vigueur impassible du monde la présence du calme et de la volonté. L'homme n'impose rien à la nature, il veille pour qu'elle suive avec son aide les indications qu'elle lui donne. De l'hiver à l'été, il magnifie la multitude obéissante des plantes et des ruisseaux qui attendent, pour changer d'apparences, les décisions du vent et du soleil.

Milton, dans le *Paradis perdu,* chante le jardin naturel. Le jardin naturel est l'expression la plus puissante du style domestique des Anglais. En France, en Italie, il exprime une aristocratie artiste, intellectuelle et dessinée, aux limites de laquelle il s'arrête nettement. En Angleterre, il est sorti d'une aristocratie pratique qui s'étend avec la richesse collective jusqu'à tous les hommes de la Cité, même les pauvres, pour qui le jardin reste ouvert et les pelouses accessibles, et consent au contact quotidien des troupeaux de moutons et de bœufs dont la laine et la viande habillent et nourrissent la nation. Hors de la fuite imaginaire du lyrisme verbal, loin de son négoce violent et de son destin positif, l'Angleterre porte son effort d'organisation esthétique dans tout ce qui assure à l'homme le confort et le repos, le jardin, la maison parée, ses

chambres propres et presque nues où rien d'inutile ne traîne, ses meubles nets, solides, ses fenêtres fleuries, ses murs de brique rouge et de bois peint en blanc. Comme l'œuvre d'art chez les autres, le style politique et domestique est incessamment renouvelable, mais il garde toujours comme elle, à travers les révolutions et les conquêtes, un caractère traditionnel. Peu de chose ou rien pour l'esprit. Tout pour le corps et l'âme et leur santé et leur bien-être. La morale, le sport, la religion et les affaires sont d'accord.

L'art du paysage anglais est né de cette indifférence de presque tous les Anglais à ce qui n'est pas la nature vierge, la souplesse des muscles et la rectitude des mœurs. Il apparaît déjà dans les jardins que Gainsborough ouvre tout grands derrière ses apparitions un peu distantes de grandes dames et d'enfants blonds. Il a même vu souvent une campagne romantique, des soleils couchant sur des mares, des rayons perçant les nuages après les pluies d'été. Au déclin du siècle le plus sceptique de l'Histoire, l'âme anglaise se retrouve même à l'aide de la peinture, qui l'exprime insuffisamment. Elle s'enthousiasme pour les romanciers de la Misère, pour les poètes paysans. Elle a un tel besoin de nature et de rêverie qu'elle écoute avec ivresse un imposteur littéraire parce qu'il dit avoir retrouvé les poèmes barbares des premiers hommes de ses fiords et de ses montagnes aux prises avec les voix et les fantômes de l'Océan, de l'orage et du brouillard. La Révolution de France secoue ce qui s'endort, enfièvre ce qui s'éveille. Byron, Shelley fuient l'Angleterre par haine de son positivisme mercantile et cagot. Wordsworth se réfugie au bord d'un lac solitaire où il n'entendra plus que la chute de la pluie, le cri des oiseaux aquatiques, où il ne verra plus que la forêt sur la pente de la colline, la brume au fond des creux, l'éveil universel de la vie silencieuse à chaque retour du printemps.

C'est à ce moment-là que les peintres anglais, laissant le plus médiocre d'entre eux, Lawrence, continuer leur tradition mondaine jusqu'au cœur du dix-neuvième siècle, franchirent les murailles des parcs pour explorer la campagne et regarder



Cl. Druet

CONSTABLE. Baie de Weymouth. (*Louvre*).

à leur aise le ciel. Le vieux Crome, dont le père était tisserand, ne quittait pas même sa province, et comme Burns passait tout seul, sans guide et sans compagnon, le seuil du mystère du monde. Croûte boueuse, sol pétri d'argile et d'eau, la large terre anglaise tenait toute dans chacune de ses visions. Il la parcourait comme un paysan qui l'aime pour le mal qu'elle



Cl Hanfstaengl.

TURNER. Le combat du Téméraire. (*National Gallery*).

lui donne et le pain qu'il en sait tirer, — le sang à fleur des joues rasées, humant la brume, la glaise aux semelles et le bâton au poing. C'est tout, sa peinture n'exprime rien de plus, mais à ce moment-là où les Hollandais se taisent, où les Français et les Italiens, Vernet, Moreau, Hubert Robert, Canaletto, Guardi, écrivent leurs pages soigneuses, villes et ruines stylisées, contrées mythologiques éclairées par un reflet pâle du soleil de Claude Lorrain, où l'Anglais Wilson lui-même ne

peut s'arracher à leur domination séduisante, c'est une révolution. Les odeurs de la terre, tous ses aspects que déterminent le temps qu'il fait et la saison, les ombres qu'y promènent les nuages de pluie, l'assombrissement qu'y provoque le passage du vent et les fantômes qui s'y lèvent sur les champs et les rivières à l'approche du soir, tout cela rentre du même coup avec Crome dans le sentiment humain.

Un paysage peint ne se transpose pas, surtout quand l'imagination n'y ajoute aucune échappée. Il faut le regarder. Il ne peut se décrire. Ce que le paysage anglais a accompli de plus grand, avec Old Crome, avec Cotman, avec Bonington, avec Constable surtout, c'est de fournir à Delacroix plusieurs des éléments techniques du lyrisme qui anima la peinture française pendant quatre-vingts ans et n'est pas encore apaisé. Quand Delacroix vit les paysages de Constable, l'année où il peignait le *Massacre de Scio,* il refit son immense toile en quatre jours. Il découvrait en eux un principe, celui de la division des teintes, à peu près réalisé d'instinct par Véronèse, par Vermeer de Delft, par Chardin, mais dont Constable, avec la rigueur, la conscience de l'Anglais, démontrait volontairement dans ses œuvres la fécondité. De près, voici des rouges et des orangés et des verts et des bleus et des jaunes, un mélange confus de couleurs juxtaposées, sans apparence de rapports avec la coloration lointaine qu'elles prétendent imiter dans la nature et la forme très définie qu'elles veulent évoquer. De loin, voici le grand ciel lavé et limpide, où les nuages de perle voguent comme des navires, voici le voile d'eau toujours suspendu et tremblant sur la plaine, voici la brume bleue qui s'épaissit en s'enfonçant au loin. Voici la campagne infinie, si grasse et si verte en Angleterre après la pluie, qu'elle semble étendue sur une palette géante emperlée de gouttes d'eau. Tout, les gazons épais, la masse profonde des chênes, les maisons rouges et blanches apparues entre les taillis verts, l'espace d'azur et d'argent, les fleurs aspergées de rosée, tout brille et tremble et scintille comme un monde qui vient au jour à la plus fraîche et la plus transparente des heures. « Je suis la

résurrection et la vie », disaient à Constable les campagnes de son pays. Son âme s'enfonçait en elles comme le plus beau corps de femme dans l'eau.

C'est quand Constable arrive à cette transparence qu'il touche de plus près à la grande peinture, et peut-être est-il plus grand peintre alors qu'il peint à l'aquarelle qu'alors qu'il tente de rendre au moyen de l'huile si prodiguée par Reynolds et son groupe, l'éclat humide et brillanté de la nature anglaise. L'aquarelle, par son peu d'épaisseur, sa fraîcheur liquide, son incapacité de rendre des nuances trop subtiles, est la matière qui convient le mieux aux Anglais. Constable lui doit ses notes les plus claires, Turner ses plus translucides joyaux et Bonington s'en sert avec tant de maîtrise qu'il parvient à incorporer à sa peinture même, blonde, ambrée, relevée d'accents verts et rouges qui semblent s'éteindre peu à peu sous une couche d'eau, quelque chose de son miroitement, et en fournit un reflet à la couleur flamboyante et funèbre de Delacroix. L'huile, au contraire, est presque toujours funeste aux peintres anglais. L'uniforme éclat de leur atmosphère s'accorde mal à cette matière complexe, d'une profondeur si riche et tourmentée. Ils en deviennent les victimes. Ils s'acharnent à rendre avec elle à la fois leur ciel chargé de vapeurs et la transparence aérienne que leur révèle si fréquemment le soleil après la pluie. Ils la triturent, ils l'épaississent, lui enlèvent sa saveur pour la vouloir trop savoureuse, finissent par s'absorber dans son étude exclusive, s'empêtrent dans sa boue crémeuse, y noient la perle et l'argent qu'ils ont recueillis dans l'air. Le paysage anglais, même avec Constable, sombre souvent dans la lourde cuisine où Reynolds a laissé presque tous ses dons.



Cl. Anderson

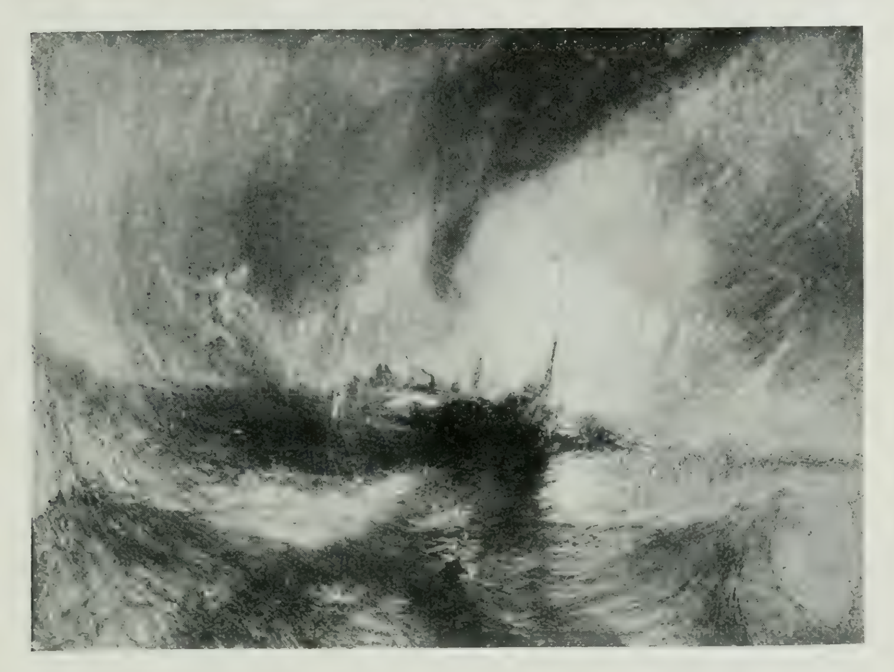
TURNER. Polyphème. (*National Gallery*).

## IV

Turner est la dernière victime, et la plus illustre, de ce besoin de forcer le langage de la peinture à qui Rembrandt et Velazquez donnent une âme et des ailes en laissant la peinture suivre leur vision objective et la réunir sans effort à leur monde imaginaire. Son désir dépasse, certes, et de beaucoup, le bien-être sentimental et le positivisme pacifique des autres peintres anglais. Il a vu presque seul le soleil de soufre transparaître au fond du brouillard. C'est pour lui seulement que le fleuve livide s'est montré à travers les fumées qui traînent. Il a surpris de grands fantômes dans la brume et la pluie, tours de brique et de vieilles pierres, vaisseaux, cheminées noires, lanternes rouges trouant l'obscurité confuse comme un cri étouffé sort d'un grand murmure pour y rentrer aussitôt. Il a senti la mer et la lumière des tropiques pénétrer dans la sombre ville avec les coques goudronnées et les voiles des navires, avec le vol errant des mouettes, avec la vase phosphorescente, et mêlé à leur sillage évanoui les échos indistincts des rues qui s'enfoncent, des docks, des quartiers sinistres, des parcs d'émeraude noyée pleins d'arbres et de troupeaux. Et par un effort lyrique d'une incroyable bravoure, il a tenté de transposer cette matière embrouillée et splendide dans un monde imaginaire où il est monté si haut que l'air trop raréfié n'a pu soutenir son vol.

Il ressemble à un oiseau circulant dans la foudre, ivre d'orages électriques, aveuglé d'éclairs. Où qu'il soit sur la planète et dans l'histoire, qu'il voyage avec Shakespeare à travers l'Italie antique et romanesque, qu'il s'enfonce avec Van Goyen dans la brume illuminée, qu'il visite avec Homère le vieil univers héroïque où la flamme des volcans et le chant des sirènes

promènent au hasard Ulysse sur l'Océan, qu'il porte secours aux naufragés sur une barque de pêche, suffoqué de vent, trempé de sel et d'embrun, qu'il accompagne Nelson dans le tonnerre des canons, parmi la fumée, les drapeaux flottants, les grandes voiles déchirées, partout où l'eau de mer, l'eau du ciel et le soleil se mêlent, il vit dans un pays de légende



Cl. Hanfstaengl.

TURNER. Tempête de neige. (*Londres*).

surnaturelle, un palais aérien porté par les nuées, rougeoyant de crépuscules et d'aurores confrontés, inondé d'ombres sanglantes et de corruscations d'opales, de saphirs et de rubis. Un jour, il a fixé les yeux sur le soleil couchant de Claude. Et depuis lors il n'a plus voulu voir que lui. Les solides architectures sont devenues des spectres translucides derrière le brouillard fantastique qui ne laisse voir la terre anglaise que par apparitions furtives, quelquefois surnaturelles quand la lune

se lève ou que la lumière du soir, perçant le voile d'eau à travers une déchirure incomplète, montre le faîte d'une tour suspendue dans les nuages, la lueur tournante d'un phare, le globe sombre et flamboyant qui s'enfonce peu à peu. Tout devient irréel, lointain comme cette eau où le soleil de Claude abandonne avant de disparaître sa traînée de pourpre liquide. Lui seul règne de l'aube au soir, emplit le monde, emplit l'histoire, éclate et se répand sur eux en gerbes de flamme et de sang.

Les harmonies superficielles où les peintres anglais, depuis Van Dyck, dépensaient leur virtuosité, devaient aboutir à cet art étrange de Turner, qui est la séparation définitive de la forme et de la couleur, la fuite de la peinture dans l'espace seul, isolé de tout support matériel, de tout volume visible, de toute attache profonde avec l'univers sensuel. Au fond, ce ciel et cette eau brouillés ensemble et brassés par la flamme incandescente dissimulent une froideur de sens évidente, une impuissance complète à comprendre et à rendre le tronc et les branches intermédiaires qui lient à tout jamais et rendent sensibles les unes pour les autres et les unes par les autres, les racines de l'homme et le parfum de son esprit. Turner masque l'indigence de sa couleur sous des feux d'artifice. La lumière l'aveugle. Il ne voit plus rien, qu'elle. Tout ce qu'elle éclaire a disparu. Elle-même, ô miracle, venge la terre oubliée et le ciel méconnu. La grande unité harmonique du monde croule par endroits et vacille de partout. Voilés par ces gemmes, brisés par ces reflets de feux imaginaires, le sol perd sa consistance, l'air s'épaissit, ce qui est dur devient fluide, ce qui est fluide devient compact, les plans chevauchent, les valeurs se brouillent, l'univers désuni flotte comme une fumée lumineuse déchiquetée par le vent. L'émotion poétique et sentimentale, supérieure sans doute aux moyens d'expression, s'évapore presque tout entière et n'atteint plus que celui qui n'a pas appris à entendre le langage de la peinture. Turner démontre à la fois la grandeur lyrique de l'âme anglaise, et l'impuissance de la peinture anglaise à la communiquer.

Cl. Druet

COTMAN. Bateaux de pêche. (*National Gallery*).

## V

Tout cet art, de l'initiateur Van Dyck aux préraphaélites, circule entre deux écueils, qu'il heurte tour à tour sans réussir jamais à les éviter complètement l'un et l'autre : l'insuffisance de la forme, la ténacité d'un sentiment poétique exprimable par le verbe seul. Avec Reynolds, avec Gainsborough, avec Raeburn, avec Hoppner, avec Opie, la richesse de la couleur parvient à dissimuler le vide qu'elle couvre et à faire oublier la pauvreté sentimentale où s'enlise le lyrisme anglais détourné de son chemin. Mais Ruskin arrive, arrache aux voies mondaines les peintres ses contemporains, pour se précipiter avec eux vers les primitifs d'Italie, s'épuiser à ressusciter une âme morte, ne réussir qu'à semer sa tombe des fleurs artificielles d'un sentiment poétique qui méconnaît encore ses moyens. Malentendu invraisemblable! Il prêche l'ingénuité et n'est suivi que de menteurs. Ici, l'échec est beaucoup plus complet et beaucoup plus manifeste qu'aux temps du virtuose Reynolds. Quand les Anglais suivaient les Vénitiens ou les Flamands, qui sont avant tout des peintres, leur don de la couleur pouvait au moins s'épanouir. Quand ils suivent les Florentins, ils oublient leur don de la couleur et s'essayent à des recherches linéaires pour lesquelles ils ne sont pas faits. Les raisons de l'échec de la peinture anglaise sont toutes dans cette impuissance à construire en profondeur qui l'accule soit à se briser sur la forme, soit à chercher dans la couleur et la littérature son développement et son but.

L'âme anglaise n'est pas plastique. La peinture exige une faculté de généralisation objective que ne sollicitent ni l'activité propre des Anglais ni leur milieu. Cette force d'observation méticuleuse et directe qui les distingue et rend leurs

romanciers, leurs comédiens, leurs pitres même incomparables, élève l'obstacle le plus difficile à franchir entre la grande peinture et eux. Si les Anglo-Saxons sont les premiers illustrateurs et caricaturistes du monde, c'est précisément que leur vue du détail, de l'action, du caractère exclut la faculté d'em-



Cl. Druet.

BONINGTON. Le parc de Versailles. (*Louvre*).

brasser dans leur ensemble les grandes surfaces expressives et les volumes essentiels. Les peuples de peintres et de sculpteurs n'ont pas le don d'illustrer les livres ni de ramasser dans un trait ou un point le détail qui fixe la dominante d'une race, d'un métier, d'un geste ou d'un tempérament. Entre ceux-ci, les Japonais seuls le possèdent, et précisément tout leur art,

dès les temps archaïques, penche et verse insensiblement dans l'esprit caricatural.

Cette faculté qu'a l'Anglais d'observer et de décrire, il la transporte tout entière dans les caractères extérieurs de sa peinture, qui n'a jamais été, au fond, celle de Constable excepté, qu'imitation. Elle est en partie responsable de cet art de musée qui a sévi plus d'un siècle sur l'Europe et consiste à donner à la peinture fraîche l'apparence des peintures enfumées et rancies des grands maîtres de l'huile, erreur où tombait sans cesse Reynolds bien qu'il en signalât à ses élèves la gravité, et contre laquelle les Français, de Delacroix aux Impressionnistes, ne cesseront de lutter. Un tableau de Rembrandt devait flamber comme un paysage des tropiques — fruits d'or sombre, fleurs écarlates, oiseaux de topaze et de feu — aperçu au travers d'une brume argentée ou de la lumière roussie d'un intérieur de pauvres gens. Une toile de Véronèse, si nous la revoyions dans sa fraîcheur originelle, ferait paraître timide et triste, sans doute, le coloriste le plus hardi. Neuve, elle ruisselait de flamme. Même dans l'ombre, elle devait resplendir et illuminer tout.



(Ph. Hanfstaengl)
WHISTLER. Le pont de Battersea.
(*Tate Gallery*).

L'artiste anglais, il faut l'avouer, imite avec une perfection telle que les images qu'on lui doit, la cathédrale au Moyen Age, la peinture depuis deux cents ans, ont pu donner l'illusion d'une force originale. Jamais non-créateurs ne furent



(.J. Hanfstaengl.

WHISTLER. Thomas Carlyle. (*Glasgow*).

« artistes » à ce point. Jamais on ne réalisa des chefs-d'œuvre inauthentiques avec une pareille adresse. Reynolds tire des Vénitiens et de Rembrandt, Gainsborough de Van Dyck, Turner à ses débuts de Claude Lorrain, tout ce qu'on en peut tirer de mieux qu'une copie servile ou un pastiche réussi. Ils ressemblent à ces virtuoses du piano, du violon ou du violoncelle qui arrachent au silence l'âme des maîtres de la musique et l'acclamation du public. Plus tard il est vrai — et j'ai dit pourquoi — les disciples de Ruskin échouent. Burne Jones n'est qu'un Mantegna sentimental que complique un Botticelli infecté de puritanisme. Rossetti abrite sa chlorose sous l'égide des esthètes platoniciens. Watts mêle savamment, mais avec froideur, Michel-Ange, Sodoma, Titien aux précurseurs de Raphaël. En revanche Stevens entre avec une aisance parfaite dans les habits de Michel-Ange et fait passer la Tempête du Jugement et de la Création dans un cor de chasse anglais. Le dernier venu des peintres anglo-saxons, qui réagit d'ailleurs avec violence contre le préraphaélisme, Whistler, dans ses courses indécises des Japonais à Velazquez, de Courbet aux Impressionnistes, réussit du moins l'effort de soustraire au danger de la forme la virtuosité de sa race, de noyer des harmonies subtiles dans le mystère et le brouillard et d'y surprendre des fantômes et de tremblantes lueurs. C'est le prince des Amateurs. Il « arrange » avec sagacité ses gris, ses noirs et ses roses. Un pas de plus, l'art de Véronèse et de Rubens versera dans l'estampe mondaine et le souci de plaire aux modistes et aux couturiers.

N'importe. L'intention de l'art anglais et l'effort qu'ont tenté ses peintres pour exprimer leur vision trop étroite a retenti sur toute la grande peinture qui est venue après eux. Constable, le moins incomplet, a transmis à Delacroix une partie de sa science, Turner, le plus entreprenant, a libéré, par sa révolte, les successeurs de Delacroix. Plus tard, Ruskin, malgré son incapacité d'aimer les forces actuelles, a vu que la machine écrasait l'ouvrier, l'artiste populaire, que le libéralisme utilitaire enlaidissait la vie, que l'esprit critique et sa-

vant tuait la sensation vivante. Et si le romantisme français a atteint, par la sculpture et la peinture, l'une des minutes essentielles de l'esprit, il le doit autant aux poètes et aux peintres de l'Angleterre qu'à la musique allemande et à l'expansion idéaliste et guerrière de la Révolution.



ROMNEY.



*Paris.* (Cl. N. D.)

# LE ROMANTISME ET LE MATÉRIALISME

Quand s'ouvre le dix-neuvième siècle, deux forces maintiennent le monde : la pensée allemande, la Révolution française. Hors de là, Allemagne politique, Russie, Angleterre Italie, Espagne, tout est confusion, irrésolution, intérêt sordide, balbutiement, stagnation ou demi-sommeil. Et, dans la France même, l'action est trop puissante pour que l'esprit se

fasse jour. La voix de Lamarck étouffée, il n'est en Occident qu'une pensée, celle de Kant, un verbe, celui de Gœthe, un cri, celui de Beethoven. Le seul homme qui leur réponde, le seul dont l'imagination soit assez vaste pour donner à l'action la face grandiose du rêve, l'ordre intérieur assez maître de lui pour rassembler dans une symphonie vivante tous les cœurs heureux d'obéir, l'esprit assez impérieux et rapide pour infliger aux marches stratégiques et aux mouvements des armées la continuité des lignes et l'harmonie de groupement des masses qui définissent un tableau, efface, en France, autour de lui, tous ceux qui tentent d'être par eux-mêmes et fait autant de demi-dieux de tous ceux qui d'habitude sont les plus humbles des gens. D'ailleurs, Beethoven s'irrite, mais admire, Gœthe comprend, et consent, Byron vole dans le sillage de la foudre, Goya grince sous sa brûlure, mais, pour la vaincre, monte plus haut. Les grondements du tonnerre ne s'éteindront pas d'un siècle, souderont les lambeaux des peuples, briseront les derniers liens du moyen âge, enfonceront dans l'âme des grands pessimistes d'Europe, Chateaubriand, Stendhal, Schopenhaüer, Delacroix, Wagner, Dostoïewsky, Nietzsche, l'image de la seule puissance, depuis la puissance du Christ, capable d'orienter le monde. Le poète Napoléon, conduisant les foules soulevées, détermine le siècle, et, s'il vide de sang les peuples, met de tels ferments en leurs âmes, qu'ils semblent dater de lui.

Romantique par sa culture première, son amour pour Rousseau, pour Gœthe, pour les poèmes ossianiques, son besoin de tourner les regards vers l'Orient, l'Egypte, les Indes, tout l'Empire du Soleil, son grand songe impitoyable qui manie les multitudes et les âmes comme des clartés et des ombres sur une surface à sculpter, son lyrisme violent qui précipite la conquête sur les pas du désir, sa vision du néant final qui lui fait traverser la vie avec sa seule passion pour objet et la fatalité pour loi, il déchaîne le romantisme. Les mères le maudissent. Mais leur ventre tressaille dès l'instant où il apparaît. Tout ce qui sera grand en France dans le siècle, Corot, Vigny, Delacroix, Michelet, Balzac, Hugo, Berlioz, Daumier — pour

ne parler que des artistes, et qui donc compte entre un tel homme et les artistes? — naît et grandit entre l'Iliade italienne de 1796 et l'heure où il touche au sommet.

Quand ils atteignent l'âge d'homme, le sentimentalisme de Rousseau a mûri dans tous les cœurs et la littérature entière, à qui Chateaubriand apporte l'art du moyen âge, l'Orient, la forêt et le fleuve vierges, le christianisme légendaire, Mme de Staël l'âme inconnue du Nord avec son tourment métaphysique, son vertige de la couleur, de l'exception, de la vague ivresse religieuse, se précipite dans les voies de la passion lyrique où l'individu indifférent à tout ce qui n'est pas lui-même s'abandonne au torrent des forces et des images éternelles de l'univers et de l'amour. L'étiquette catholique, la réaction de forme et de désir contre le rationalisme abstrait du siècle précédent n'importent guère. Par sa puissance passionnelle, sa ruée enivrée vers la conquête de la terre, de l'Histoire, de la lumière et de la mort, le romantisme contribue à briser les formes anciennes de la religion et de la loi que la science, d'une marche plus lente et plus dissimulée, attaque en même temps que lui. La France, raisonneuse depuis deux siècles, redevient brusquement artiste et s'élance éperdue vers la vie qui révèle les rythmes neufs et fait éclater les vieux moules. Elle accomplit dans le domaine de la sensation l'effort de l'âge précédent dans la guerre et la liberté. L'enquête philosophique



GROS. Bonaparte à Arcole. (*Louvre*).

des Français, l'analyse métaphysique des Allemands, l'impuissance d'agir après le plus grand moment d'action de l'Histoire, ont apporté le désespoir intellectuel. A la sensation de l'accroître par son indifférence au problème moral, mais aussi de le bercer par sa splendeur innombrable. La France a inondé le monde, qui reflue de toutes parts. Voici tout l'univers terrestre et tous les ciels et tous les océans, toutes les aventures des hommes d'autrefois et d'aujourd'hui, tous les mythes anciens ou lointains du soleil et de la brume, l'Enfer de Dante, la clairvoyance impitoyable de Gœthe, l'immense rêverie enchantée et déchirante de Shakespeare. Sébastien Bach, Mozart, Gluck et le dernier venu, Beethoven, apportent en tumulte à la profondeur trouble de l'être, les grandes harmonies de la nature qui deviennent confusément de nouveaux éléments expressifs du délire des intelligences et de la tragédie des cœurs.

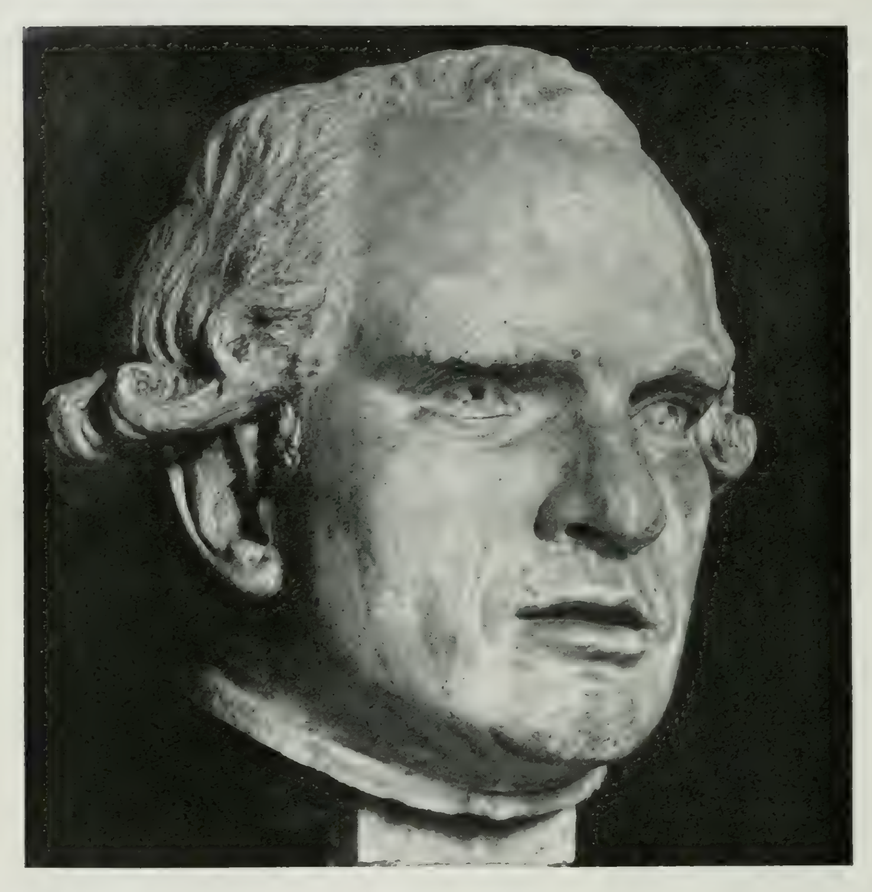
La peinture s'offre à l'artiste. Elle est musique par son pouvoir d'exprimer dans la couleur, ses reflets multipliés qui se répondent, ses dégradations, ses passages, son immense clavier depuis l'ombre noire ou colorée tout au fond des abîmes jusqu'aux sommets éclatants des saillies les plus accusées, la forme du sentiment. La sensation sonore et la sensation colorée s'y confondent, l'orage instrumental y déchaîne un tumulte rythmé d'impressions sensuelles subtiles où l'on perçoit des clameurs, des gémissements, des cris de colère et des soupirs de volupté, comme on voit s'élever des architectures grandioses et des formes monter et descendre ainsi qu'une mer quand la puissance d'un orchestre vous force à fermer les yeux. En ce siècle, les poètes seront des peintres. La surface entière du monde éclate et fourmille et remue dans l'œuvre de Hugo, et dans l'œuvre de Baudelaire, tout le brûlant esprit de la matière, des parfums et des couleurs s'épanche du cœur, suivant le sursaut des artères, en laves de sang. Dans la musique de Berlioz, le visage de la nature apparaît comme un dessin violent où des traits nets croisent leurs flammes ou rampent comme des reptiles en laissant des sillons de feu. Mais la pein-



Cl. Giraudon

GROS. Eylau, détail (*Louvre*).

ture est objet elle-même, objet que la France a gardé constamment sous son regard trois cents ans, alors que l'Allemagne qui ne l'a jamais réellement aimé, ne sait plus le voir depuis



Cl. Giraudon

**RUDE.** Portrait de Monge, marbre. (*Louvre*).

deux siècles, qu'il tombe en poudre en Italie, et que l'Espagne ne l'aperçoit plus qu'à la lueur d'un seul éclair. La dictature de David porte ses fruits tout de suite. Tandis que l'Académiste s'en réclame pour traîner encore pendant deux généra-

tions une misère insolente et servile, tout ce qui est fort et vert y va chercher la charpente que Delacroix brisera par endroits, tordra brutalement, combinera de cent façons pour soutenir la chair ardente et le mouvement de sa fièvre, qu'Ingres épurera et vivifiera peu à peu pour y enfermer l'objet concret et défini de son désir. Jusqu'à Courbet — et Courbet y compris — il régentera la peinture. Le sculpteur Rude a étudié chez lui le nu anatomique et appris à mettre un corps violent en équilibre sur les jambes qui semblent s'attacher comme des troncs de chêne au sol, pour précipiter dans la pierre son enthousiasme démocratique un peu creux, mais vivant, qui fait frémir le front des murs. Le *Radeau de la Méduse* de Géricault, la *Barricade* de Delacroix, les premières estampes de Daumier portent des traces aussi manifestes des leçons du vieux régicide qui eut reconnu son esprit dans leur modelé montueux où les muscles et le squelette saillent et les fait plus proches de lui qu'Ingres ne le fut jamais. Et c'est à lui que Gros empruntera, pour ses poèmes militaires, l'architecture solide mais trop raide et trop figée qui finira par paralyser leur mouvement et étouffer leur flamme.

En effet, celui-ci était né grand peintre. Alors que le feu de Watteau ne jetait plus que quelques lueurs intermittentes dans la peinture de Greuze et de Fragonard, alors que la discipline davidienne s'attachait tout entière à rendre la matière brute et à suivre les contours des sculptures romaines, il sentait brûler ses veines de l'énergie guerrière de son temps. Rubens, l'homme qui lança sa propre vie comme un grand fleuve dans tous les temps futurs, l'avait ébloui. Il avait suivi Bonaparte du pied des Alpes au Tyrol, vécu dans la cohue des camps et les marches foudroyantes, vu le maigre enfant aux yeux de fièvre saisir un drapeau sous les balles et traverser la mort pour s'emparer du droit de commander aux hommes et de subjuguer l'avenir. Nulle abstraction dans son désir. Il peignait les chevaux de guerre les naseaux ouverts, l'œil sanglant, les poils collés par le sang et la poussière, l'haleine et la sueur mêlées au brouillard roussi de fumée des champs de bataille du Nord.

Il copiait des cadavres dans la neige ensanglantée. Tandis que Bonaparte annexait au domaine moral de l'Europe le désert peuplé de sphinx et de tombeaux et la plus vieille aventure du monde, Gros désolé restait en exil en France, imaginait le sable ardent, la nappe plombée des mirages, les ouragans de



(J. Moreau frères).

RAFFET. Défilé nocturne, eau-forte. (*Lille*).

cavaliers dans le vent des burnous, et sous l'ombre moite et puante d'une mosquée où les lampes se sont éteintes, où les faïences ternies sont éclaboussées de pus, des moribonds qui rampent, la face verte, des linges souillés de sang noir autour des bubons ouverts. Il avait acquis le pouvoir d'organiser, avec l'acier bleu des cuirasses, le drap multicolore et le velours des uniformes, la lueur des coups de feu, les coins de ciel aperçus entre les crinières volantes, des drames colorés mou-

vants où la guerre exaltait la vie et transportait son mouvement brutal dans les jeunes âmes lyriques qui s'ouvraient de toutes parts.

S'il eût été déjà maître de projeter hors de lui-même ses gestes furieux et ses puissantes harmonies comme un symbole libre et un des orages de son cœur, la peinture romantique était achevée d'un seul coup. Mais il hésitait. Il hésitait entre l'objet trop étroitement poursuivi et la doctrine magistrale trop servilement écoutée. L'une allait au-devant de l'autre. Un réalisme trop direct enchaînait la tragédie. Trop tendu, le dessin d'École arrêtait le sentiment vivant prêt à bondir hors de l'âme et paralysait son élan en des formes enchevêtrées de façon bizarre et factice. C'était un passage angoissé de l'immobilité de David au tumulte de Delacroix. Jusqu'à la fin il s'entêta, sembla même comprendre de moins en moins. Alors qu'autour de lui, avec Géricault, et bientôt Delacroix, montait la flamme de révolte, il mettait son point d'honneur à défendre l'École du vieux maître exilé à Bruxelles par la Restauration. Or le vieux maître, en même temps, lui avouait dans ses lettres son admiration pour Rubens. Contre les jeunes gens qui se réclamaient de lui, presque contre David et surtout contre lui-même, Gros s'entêta à s'établir aux antipodes de son être. Un jour, désespéré de l'oubli où il s'enfonçait, tout saignant des blessures que l'art qu'il avait révélé lui infligeait à chaque exposition nouvelle, incapable de briser la gangue qui durcissait autour de son génie et l'écrasait peu à peu, il se tua. Mort romantique, au moment même où par Hugo, par Berlioz, par Delacroix, le romantisme s'affirmait.

## II

La mort et la vie de tous les êtres est enchaînée l'une à l'autre. Une harmonie invincible règne dans le destin des hommes et jusqu'après leurs jours. En plein triomphe, méconnu et seul, Delacroix, lion malade, vomit son sang au fond de l'antre. Vieil aigle aux plumes arrachées, Berlioz, pour mourir, se retire dans l'aire haute où la glace et le soleil des cimes achèvent de brûler les nerfs de ceux qui ont trop aimé. Hugo, démagogue géant, Empereur des mots et des planches, s'éteint bercé par la rumeur d'un peuple immense, qui voudrait le retenir. Baudelaire finit gâteux, empoisonné par le parfum de ses grandes fleurs vénéneuses, mêlant sa pourriture sublime à la fermentation de l'univers sensuel. Quand son rêve social mystique croule sous les incendies de la Commune, les artères de Michelet se déchirent dans son cerveau. Wagner, au centre de la ville ardente du décor et de la peinture, s'endort dans les bras d'Isolde, entre l'espace et la mer. Vigny meurt sans parler. Corot ôte sa pipe de la bouche et rend son dernier souffle entre quelques bons amis. Musset, cet ivrogne du sentiment, est tué par l'ivrognerie. Dostoïewsky est emporté au cimetière par la cohue des filles, des princes, des prêtres et des forçats. Tolstoï, pour vivre tout son cœur, meurt de froid au seuil du pauvre.

La vie, la fin de Géricault symbolisent le romantisme. Elles ont son esprit de conquête violent, absolu, sans retour, sans regard sur le lendemain, son indifférence à la morale et son goût amer de la mort. Il est à l'avant-garde, se disant venu de Prud'hon, entre Gros, dont il ramasse les armes contre David, et Delacroix qui s'emparera de son mouvement passionné pour y mettre plus de flamme et de mystère en y faisant



Cl. B. J. D

GÉRICAULT. Etude. (*Bayonne*).

entrer sa marée de matière ardente et de mouvante couleur. Trop de noir, trop de statues nues, mais un modelé accusé par l'ombre tragique, partout des morts, un tas de cadavres livides roulés par l'océan, une fougue forcenée à envahir par tous les sens le monde de la sensation. Quand sa brève tâche est



Cl. X.

DELACROIX. Les femmes d'Alger. (*Louvre*).

finie, que son jeune ami Delacroix a exposé la *Barque de Dante* et commencé le *Massacre de Scio,* cri de guerre du romantisme, il meurt consumé de phtisie pour être tombé d'un cheval furieux et avoir trop fait l'amour. Delacroix n'achèvera pas cette tâche, car il est trop puissant pour jamais accepter des frontières entre la vie toujours inachevée et son œuvre toujours montante, mais quand il disparaîtra, le monde se



Cl. Druet

DELACROIX. Prise de Constantinople, détail. (*Louvre*).

trouvera devant un nouveau mystère. Un homme aura possédé à l'état de germination incessante l'orgueil silencieux de Vigny, la richesse plastique innombrable de Hugo, l'éternelle vibration sensuelle de Baudelaire, une aspiration tourmentée à la profondeur de Shakespeare, et, dans un cœur sautant de fièvre, l'harmonie volontaire puisée dans la fréquentation constante de Racine et de Poussin. La plus forte et la plus grande âme de peintre depuis Rembrandt.

Quelques heures lui avaient suffi, alors que l'Exposition s'organisait derrière les portes officielles, pour repeindre le *Massacre de Scio* après avoir vu les toiles de Constable qui lui apprirent la force rayonnante qu'on tire des tons séparés. La peinture anglaise, si superficielle, mais d'une surface si riche et que n'avait pas vue la France depuis quarante ans à cause des guerres incessantes, entrait en lui au moment nécessaire, à la fois par l'autorité des maîtres et l'insistance de l'amitié, Bonington lui confiant ses dons et ses rêves et travaillant près de lui. Il tient presque tout de suite sa technique qu'il perfectionnera jusqu'à la fin. Il s'est fait un cadre chromatique où les couleurs sont disposées selon des oppositions diamétrales réunies les unes aux autres par leurs tons intermédiaires (1). Voilà déjà les tons outrés, les glacis transparents en longues hachures distinctes pour faire vibrer la peinture, la transparence colorée des ombres, l'emploi des couleurs pures et des touches séparées pour chasser le neutre et le gris. Mais misères que tout cela! Sa petite main maigre brandit comme une flèche cet instrument si lourd pour ceux qu'inquiète le poids de l'arme à soulever. Il lit Dante. Il lit Shakespeare. Il lit Faust et l'illustre et le vieux Gœthe est effrayé d'être compris par cet enfant. Il écoute Gluck et Mozart. Il écrit beaucoup, pour lui seul presque toujours, et son tourment méta-

(1) Rapporté dans ses *Artistes français* par Th. SILVESTRE, le seul écrivain, après Baudelaire, qui ait eu le sens de la grande peinture au XIXe siècle. Fromentin, petit peintre et littérateur éminent, la comprend moins et s'hypnotise — d'ailleurs avec sagacité — sur des questions de métier. Il est et doit rester l'idole des grammairiens de la peinture.



Cl. Giraudon

DELACROIX. Médée (*Louvre*)

physique fait penser quelquefois à Pascal. Il médite et tremble de fièvre devant Michel-Ange. Il moissonne Véronèse à pleines mains. La force de Rubens l'emplit de son grand flot continu. Sa vie extérieure est digne, assez distante, un vernis mondain impeccable sous qui gronde le volcan. Dans la rue, il regarde marcher les femmes, le roulement de leurs hanches, leurs seins tremblants et le mat éclat de leur cou solide comme une colonne, il aime les chevaux, les arbres, le grand ciel nuageux ou crépusculaire et la venue de la nuit. Voilà ses éléments, voilà sa langue. Qu'il l'aiguise et l'assouplisse, la rende plus ferme et plus directe, soit. Elle lui sert à pousser hors de lui les symboles de sa pensée, comme le geste d'un chef d'orchestre arrache aux flancs des boîtes d'harmonie silencieuses et des cuivres endormis le chant de tous les rossignols des bois mêlé aux voix de tous les fleuves et toutes les paroles des hommes emportées par tous les vents.

Car, de tous les musiciens de la peinture, peut-être est-il le plus complexe, le plus poignant. Il fait souvent penser à Beethoven, souvent à Wagner, parfois à Berlioz. Malingre et nerveux, avec sa face de lion malade, il a les traits tirés, les yeux brûlants et le teint pâle de ceux dont un orage symphonique, chaotique et contradictoire habite le cœur contracté, mais qui ont la force muette de lui imposer l'ordre et la maîtrise de l'esprit. Un désaccord singulier règne entre son tempérament et sa culture, mais s'il met la brosse à la main tout obéit à l'instant même et les cris de passion roulent sous l'harmonie sourde, comme ces bouillonnements d'eau chaude dont les éruptions sous-marines soulèvent par endroits la surface sombre de la mer. Son âme est réunie à l'univers par les vibrations lumineuses que son œil est seul à percevoir et qui ont la sonorité, le mystère et l'infini de la musique. L'espace entier résonne comme une lyre immense des colorations et des lumières qui le rendent solidaire de son propre drame intérieur.

Qu'importent ses sujets, ceux de tous les hommes de son temps, l'Histoire, parfois le mythe, les tragédies des dramaturges du Nord, l'Orient que les conquêtes et les voyages

œuvrent et qu'une longue excursion qu'il fait lui-même au Maroc lui révèle avec son embrasement morne, sa couleur saignante et tragique, ses hommes et ses animaux indolents et convulsifs, le fatalisme antique et l'implacable esprit nomade qui continuent et se prolongent dans son immobilité sournoise, son silence et sa cruauté? Ce qu'il peint, c'est l'agitation d'une



DELACROIX. Les Massacres de Scio, détail (*Coll. part*re).

âme hallucinée qu'une grande harmonie déchirante mais acceptée domine, des régions de l'invisible pressenti. Tout exprime le mouvement, les ruelles lointaines d'une ville qui se tordent comme des paquets de serpents, les nuages et les fumées emportées par le même vent qui fait claquer les banderolles, les flammes secouées des torches, les chênes sillonnés par les ornières de la foudre, le galop ascendant et centripète des chevaux qui traînent le char du soleil, la torsion des troncs et

des membres qu'une tragédie centrale précipite autour du même point ou distribue d'un bout à l'autre de la toile selon les rythmes bondissants de la fuite, de l'attaque, de la défense ou de la volupté.

Ce qu'il exprime, c'est plus encore l'esprit que la forme du mouvement. Ou plutôt son esprit même détermine le mouvement. Il dessine d'après l'objet, mais dès qu'il prend la brosse, il s'enferme tout seul, sans modèle, il attaque son tableau de tous les côtés ensemble, précipite sa marche entière vers l'horizon de son désir, voit la vie environnante comme une sphère pleine et confuse et y va demander l'expression des accidents de sa surface à la densité spirituelle de ses secrètes profondeurs. Voici la faim, des pattes monstrueuses crispées sur des bras déchirés, sur des poitrails saignants, des mufles contractés aux yeux de braise et des épieux sanglants qui traversent des poumons. Voici la colère, voici les épaules et les seins et les bras nus des mères irritées, l'enfant pendu à leur étreinte et le poignard dans leur main. Voici la guerre, le sang rouge comme le ciel et l'incendie, des yeux mangés de pleurs, des cheveux noirs ou roux tordus comme des vipères, les bras d'un cadavre étendu sur les genoux d'une mourante, les chevaux reniflant la mort. Voici l'amour, avec le sens tragique qu'il prend chez quiconque est grand, les sombres fleurs au fond de l'ombre parfumée, les colliers sonnant sur la peau brûlante, les ventres ambrés qui fuient sous l'ombre des cuisses secrètes, l'épouvantable attrait des fruits profonds où le fort puise la force, où le faible boit du poison, mais au bord de qui nul ne sait d'avance s'il est faible ou s'il est fort. Voici la mort, les lèvres des enfants tâtonnant autour des mamelles durcies par le gonflement froid de la pourriture prochaine, les flots roulant sous des nuages bas des cadavres décomposés, des bras raidis, des bouches blanches, des lèvres retroussées sur les dents. La forme et la couleur sont une pensée en action. On ne peut plus parler d'elles, mais d'un bondissement rythmique continu où l'imagination du peintre, en proie au lyrisme ordonné de ceux qui absorbent le monde pour lui donner la



Cl. Druet

DELACROIX. Andromède. (*Coll. part^re*).

forme de leur crâne et le mouvement de leur cœur, livre ses sensations, ses idées et ses sentiments confondus. Que signifie le mot dessin dans ces surfaces remuantes que le drame tord, convulse et bossèle par le dedans pour amener l'expression spirituelle à quelques saillies dominantes qui font rugir, soupirer, rire ou chanter la couleur ? La couleur elle-même bouge. Elle vibre, elle hésite ou s'affaisse, monte et descend comme la mer. Le ton local, le reflet, le passage, la valeur sont les acteurs mêmes du drame. Ce rouge qui s'enfonce et s'assombrit dans le carnage pousse une clameur continue, ce rose rit sinistrement dans ces cheveux sombres, ce bleu fait passer dans les cœurs en révolte le mirage des paradis qu'on croit à portée de la main, cet or et ce carmin ondoient et brûlent dans la tiédeur énervante d'une chambre de volupté, ce vert livide est pris aux mers d'orage et aux chairs en putréfaction pour exprimer le passage ou l'empire de la mort. Le ton qui naît et meurt et renaît sous les yeux des hommes soixante ans après la mort du peintre traduit le mouvement profond de son émotion dramatique que le trait haletant poursuit pour l'enfermer dans le réel. Et quelle que soit l'énergie de ce trait qui bondit et tressaute aux brûlures répétées de la flamme créatrice, la tragédie colorée semble s'échapper de lui, le dépasser et l'entraîner dans sa tourmente pour rejoindre les profondeurs mystiques où l'univers paraît réunir sa force confuse à l'âme des grands inspirés. Delacroix est probablement le seul qui, sans pouvoir être vaincu, soit allé chercher hors des symboles éternels du mythe grec et de la Bible, dans la littérature et l'Histoire moderne mêmes, des prétextes continus à manifester sa passion. Ce débordement des langages de la foi les uns sur les autres, musique, poésie, peinture est un phénomène nouveau où le romantisme rencontre la plupart du temps son écueil, mais aussi, chez deux ou trois hommes, Delacroix, Baudelaire, Wagner, parfois Hugo, parfois Berlioz, le sommet d'où il peut prétendre atteindre la région invisible où habitent et se confondent dans le plus haut symbolisme, toutes les formes de la foi. De tous, c'est à coup sûr le peintre qui court



DELACROIX. Portrait de George Sand (*Coll. part*[re]).

le plus de dangers, car s'il perd de vue l'objet une seconde, l'architecture plastique de la terre et du ciel, l'enfoncement des volumes dans la profondeur des plans, l'échelonnement des valeurs, la solidarité des lignes, tout le monde sentimental où la littérature se meut à l'aise le complique, l'affadit, le submerge, égare son esprit hors des régions concrètes où son imagination doit chercher tous ses aliments. La réalité, pour le peintre, c'est bien la vision intérieure qu'il possède de l'univers. Mais toute vision dont les racines matérielles ne plongent pas de partout dans la substance illimitée de la vie sensuelle du peintre, n'appartient pas à la peinture. Les préraphaélites anglais, les didactiques allemands, le Suisse Boecklin, le Français Gustave Moreau l'apprendront à leurs dépens, non à ceux de la peinture qui n'a rien à voir avec eux.

Il est donc le seul sur cette cime, parce que ses yeux savent voir, qui soit maître de transposer ses émotions littéraires, ses tortures métaphysiques, ses aspirations sentimentales et les visions confuses que la musique met en lui, dans le monde réel des couleurs et des formes auquel, du même coup, il impose un élargissement divin. Voici donc l'Histoire des hommes et sa fatalité que nous nommons amour, ou volonté, et sa sérénité impitoyable que nous appelons cruauté. Voici les visages extasiés ou douloureux sous lesquels chemine indifférente la marche des événements. Voici le docteur Faust. Voici la connaissance exacte arrivée au bord du néant et se penchant épouvantée sur son abîme où le vide et la nuit s'enfoncent sous une nappe de fleurs. Voici la rêverie d'Hamlet. Voici l'invincible mystère, l'immensité sans bornes de l'espace et du sentiment qui a tenu tout entière dans une boîte osseuse moins longtemps que vit une plante, et d'où elle disparaît pour jamais durant le moment d'un éclair. Et voici la seule image pour la possession de laquelle il importe que nous vivions : celle qu'une grande âme réalise pour éprouver la valeur de son enthousiasme et qui se trouve correspondre à tant d'indications indécises et balbutiantes dans les objets fuyants de notre amour, qu'elle devient peu à peu pour nous plus réelle

que le monde et nous rend une foi plus jeune après chacune de nos crises de désespoir.

« Ce qu'il y a de plus réel en moi, ce sont les Illusions, que je crée... » Oui. Et par ces Illusions qu'il crée, Eugène Delacroix s'entretient, comme le veut Baudelaire, avec le « surnaturel ». Sa religion est un foyer brûlant inépuisable que tous



Cl. Druet.

**Delacroix. Le char du soleil, dessin.** (***Louvre***).

les drames, tous les visages de la nature, tout ce qu'il y a de tragique et de charmant dans la courte aventure humaine alimentent, et sur qui il verse son feu. Il est peut-être dans la peinture avec Rembrandt, Rubens et Michel-Ange celui qui a le plus et le mieux travaillé à arracher le grand mystère au domaine théologique et à l'installer au plus profond du cœur humain qui sans cesse l'emprunte à l'immensité impassible pour l'animer confusément et le lui rendre, accru de l'immensité de ce cœur.

III

Aucun d'entre ceux-là, qui furent sans doute les plus grands parmi les grands peintres, aucun semble-t-il ne l'égale — Rembrandt excepté — pour la profondeur et la force sentimentale, aucun — Rubens excepté — pour la puissance torrentielle du mouvement expressif, aucun — Michel-Ange excepté — pour le pouvoir de transporter dans la peinture ce qui semble appartenir au domaine de la méditation abstraite et du prophétisme moral. Mais peut-être lui manque-t-il parfois ce qui ne manque jamais à aucun d'eux : la faculté de supprimer et de choisir. Il a l'ordre dans le cerveau, et même une sorte de calme impressionnant sous l'agitation apparente, mais pas toujours dans le cœur. Il sent trop, veut trop dire et si l'ensemble vit toujours, il vit trop quelquefois, il titube, le silence lui pèse trop. Les romantiques contruisent organiquement, partent de l'impulsion interne, déploient leurs surfaces expressives avec tant de hâte et de violence que trop souvent le mouvement paraît confus et surchargé. La contemplation de l'objet enivre tant l'individu que l'objet devient aussi vivant que l'individu lui-même mais que ses lignes flottent et que le morceau expressif surgit seul, éclatant, hallucinatoire, rayonnant la force et l'amour. Hugo abonde en trous, en vides pleins de fumée et de vent. Wagner est souvent flou, prolixe, et sa poitrine de colosse suffoque sous l'amoncellement des fleurs. La mélodie grandiose de Berlioz plane un moment, ses deux grandes ailes ouvertes, puis tombe à pic, dans un fracas de bruits vulgaires et de cris assourdissants. Delacroix, le plus maître de sa puissance, bondit parfois hors de son propre rythme qu'il s'essouffle à rattraper. Rodin, le dernier de tous en date, possède une puissance monstrueuse à exprimer, par



DAUMIER. Le fardeau. (*Coll. partic.*).

les vibrations de sa surface, la vie profonde de l'objet. Mais c'est aux dépens de son équilibre et de ses relations avec tous ceux qui l'environnent : nul ensemble monumental qui tienne du haut en bas.

C'est là sans doute la rançon de toute force expressive trop exceptionnelle, aussi nécessairement éloignée du grand calme architectural que les raisons du cœur sont distantes de la raison. Depuis les peintres de cercueils de l'Egypte chrétienne, les Indous, Rabelais, Tintoret, Shakespeare, nul n'a possédé au degré des grands romantiques le pouvoir d'exprimer ce qu'il y a dans le mouvement interne de la vie de plus irrésistible et de plus enivrant. Le procédé ne change guère, mais ce qui le rend tout-puissant et impossible à imiter, c'est qu'il n'est pas un procédé mais une façon de voir, une façon d'agir, une façon de vivre. Le peintre ou le sculpteur ou le poète romantique trouve dans l'objet, avec une sûreté fulgurante, le sommet de son expression. Alors il environne ce sommet de sa fièvre créatrice et tout y court, de toutes parts. Il naît du dedans de l'objet, le soulève, le dirige d'un seul côté, il défonce sa surface. Il jaillit dehors, au-devant de la clarté, rejetant en arrière dans le vague ou la nuit même tout ce qui est hostile, secondaire, ou seulement indifférent. Hugo, qu'il écrive ou dessine, conduit son tyrannique désir jusqu'à l'opposition diamétrale : les ruines sur les promontoires, l'orage, l'océan, la montagne, tout ce qui est démesuré, tout ce qui est fatal s'indique et se modèle violemment par la lutte antithétique de l'ombre et du jour. Raffet pousse d'un bloc des vols rectilignes d'aigrettes, des murailles d'acier, de longues crinières flottantes, mille sabots silencieux, et le roulement du destin gronde dans l'obscurité. Baudelaire accumule dans le centre de sa vision toutes les impressions sensorielles éparses qu'une sensibilité fanatique et dévoratrice lui a permis de recueillir dans cent mille objets pareils. Constantin Guys allonge les yeux peints des filles, rougit leurs bouches saignantes, alourdit leurs mamelles dures, fait plus pesant et plus sonores leurs bijoux, masse plus haut sur leur nuque les che-

veux sombres tordus avec des peignes et des fleurs, et l'odeur de l'amour emplit les bals et les spectacles, rôde le long des rues ardentes, énerve les soirs d'été et l'attente anxieuse des nuits. Barye concentre tout l'esprit de l'attaque et de la défense dans les grosses pattes des fauves, les bosses musculaires de leurs épaules, les plans vibrants et bandés de leurs cuisses et de



Cl. Lemare.

DAUMIER. La soupe, dessin. (*Coll. part^re*).

leurs reins. Daumier saisit le cœur du drame et noue autour de lui tous les nœuds expressifs qu'une science grandiose et intuitive de la forme en action lui révèle incessamment.

Il suffirait à définir cette aspiration commune à tous les romantiques de concentrer l'expression tout entière dans une saillie éclatante où toutes les lignes et toutes les lumières accourent de toutes parts, enthousiastes et obéissantes comme autant de coordonnées vers une force centrale qu'il s'agit de manifester. Millet, en même temps, l'essaie, et quelquefois y

touche presque, quand il lâche le pinceau pour la plume ou le crayon. Mais la forme, qu'il veut simple et naïve, définie par quelques plans nus, reste presque toujours vide. Plus tard, à l'autre extrémité du romantisme, Carrière exprime avec ce moyen-là moins un désir plastique qu'un besoin sentimental.

Chez Daumier, au contraire, la forme qu'une arabesque de lumière sculpte, décrit, dirige par ses dégradations et ses progrès dans la surface, ses coulées dans la profondeur, tourne et se tord, pleine comme un bronze vivant, se noue et se dénoue sous l'impulsion de l'effort, du désir ou de la faim, ainsi que des troncs de vigne et de lierre entrelacés et puisant au cœur de la terre leur nourriture et leur appui. On pense toujours à son propos à plusieurs des maîtres les plus pathétiques de la forme humaine en action. Cet homme simple et rond est le fruit naturel d'une culture européenne intense et non encore déviée et tous les vieux classiques se reconnaissent en lui. Il est du Midi et du Nord. Né à Marseille, là où l'ombre et le soleil sculptent les montagnes et les rivages par larges plans expressifs et solides comme des ossements nus, il vit dans la rue de Paris, au centre le plus bouillonnant de la tragédie et de la comédie quotidiennes qu'on aperçoit dès qu'on suspend sa marche automatique pour arrêter une minute son regard. Il vit dans la rue de Paris. Il connaît certainement Rembrandt et Rubens et Tintoret et Michel-Ange. Mais il ne pense pas à eux quand il éclaire avec le jour vivant que Rembrandt maniait à sa guise des êtres qui manifestent leur action par des volumes en saillie que Michel-Ange eût reconnus et des enlacements de membres où Rubens et Tintoret eussent retrouvé leur pouvoir à faire retentir tous les mouvements de la vie dans la continuité des lignes et l'enfoncement des plans.

On dirait qu'il peint avec une argile enflammée. C'est une sculpture du drame où les os et les muscles ramassent tout l'esprit du drame dont la pénombre reprend peu à peu ou soudainement les péripéties antérieures ou actuelles qui ne sont pas son point d'attache même et son sens spirituel. Une expression sentimentale sublime naît des moyens plastiques

DAUMIER. La baignade. (*Coll partre.*)

Cl. Lemare.

seuls, et s'il est bon comme un saint, c'est qu'il est fort comme un héros. L'épaule et le bras tirés de cette femme qui porte un panier et qu'un petit pas trottinant poursuit au bout d'un petit poing noué expriment l'effort d'un levier trop faible pour soulever un poids trop lourd. Mais la pitié monte du fond des siècles pour accompagner ces passants. L'énorme sein gonflé où boit un petit être, la tête et le cou musculeux penchés vers la soupe que la cuiller de fer porte aux lèvres tendues, tout cela exprime, sans doute, un double repas. Mais la tragédie de la faim y gronde comme un orage. Cette femme puissante qui presse entre ses bras et ses mamelles de beaux enfants nus, exprime la santé physique et la force au repos. Mais l'esprit de révolte y plane avec majesté. Ce petit âne écrasé sous le poids de ce gros paysan, ce cheval squelettique qui ne pourrait porter plus lourd que ce maigre chevalier, expriment la misère et la vulgarité physiques traversant un désert de cendre. Mais l'homme intérieur y marche à la conquête de Dieu.

Voilà l'artiste. Et voilà l'œuvre. Il est inutile de raconter le paradoxe de sa carrière. Pris pour un caricaturiste, il est mort très pauvre, très célèbre, et totalement inconnu. Il était caricaturiste, et ceci n'est pas sérieux. Delacroix fut assez avisé pour se faire élire — difficilement — à l'Institut, pour aller dîner dans le monde et porter l'habit noir. Et Corot avait la chance d'être le fils de commerçants à leur aise. Mais celui-là vivait entre la barricade, sa mansarde et la salle de rédaction des petites feuilles avancées. Il se contentait de posséder la rue et de conquérir le futur. On dit qu'il l'ignorait. J'en doute. La marque d'un homme puissant, c'est de connaître sa puissance. Quand on a ce beau front, ces yeux perçants, cette bouche vaillante, cette face pleine et large comme celle de Rabelais, quand on pétrit la forme comme on veut avec ce bon pouce-là, on n'ignore pas qu'on est roi. Et si l'on se tait, et si même on parvient à ne pas souffrir de ce que nul ne s'en doute, c'est qu'on se trouve assez récompensé de savoir modeler la vie pour la rendre semblable à soi. Toute la coulée

DAUMIER. Le haleur. (*Coll. part*[re]).

Cl. Druet

sombre des hommes obéissait à son premier appel. Il régnait sur la rue, il s'en sentait le seul maître dès qu'il y mettait le pied. Rien de ce qui remuait dans la rue ne lui était étranger et il introduisait dans ce formidable désordre, l'ordre despotique que tous les mouvements et les passions de la rue organisaient dans son émoi. La vision épique des choses n'est qu'une soumission superbe de la sensation et de l'esprit à la force vivante de tout ce que les infirmes de la sensation et les pontifes de l'esprit négligent comme inférieur à leur vie abstraite ou machinale. Il s'arrêtait toutes les fois qu'un geste éloquent perçait l'uniformité confuse de la foule en action. Il connaissait les carrefours où l'hercule forain soulève les poids de fonte et harangue un cercle attentif. A l'heure où les ateliers versent sur les trottoirs visqueux leur fleuve dramatique, il se mêlait aux groupes passionnés qui entonnent autour du chanteur des rues et de l'orgue de barbarie les dernières strophes où l'idéalisme populaire exprime sa révolte ou son espoir. On le voyait au premier rang, dans les foires de quartier, quand le tapin battait sa caisse et que le bonisseur sublime déclamait. Il aimait ces êtres puissants qui remuent l'âme du peuple, simple comme eux, et comme lui. L'athlète croise les bras sur ses pectoraux gigantesques, demi-dieu pacifique de la force et du droit. Celui


(Cl. Bulloz)
INGRES. Portrait, dessin. (*Coll. partre*).

qui chante a la face fatale de l'aède dans la bouche duquel les religions primitives s'affirment victorieuses dès leur premier cri. Et ce pitre à la face peinte avec son grand geste vivant a quelque chose d'un archange qui ouvre et ferme les portes du paradis et de l'enfer..... C'est avec un esprit semblable que Michel-Ange a tracé les symboles bibliques sur les plafonds du Vatican. Daumier, s'il est moins tourmenté, est probablement aussi grave, et si sa verve gronde avec l'accent du faubourg, chaque fois qu'elle illumine ou frappe, c'est un éclair prophétique qui porte et signale le choc.

Car c'est un juste, un vrai. La loi lui importe très peu, et moins encore la justice. C'est un Juste. Il en a la gaîté puissante, la force irrésistible, l'indulgence, la mesure et la charité. L'amende, la prison renouvellent sa virulence. Les blancs et les noirs de l'estampe à qui quelques pauvres masures dans un coin, quelques troncs nus sur une rive, un ciel où circule le vent, une forte indication de campagne ou de cité donnent une grandeur de fresque, ont des sonorités veloutées et profondes où sa piété vengeresse prend l'amour du monde vivant comme prétexte à s'épancher. Partout où se trouve un vaincu qui ne méritait pas de l'être, où un pauvre est humilié, partout où un faible crie à l'aide, partout où la vulgarité et la bassesse triomphent, il est là pour couvrir tout seul qui veut être protégé et faire front tout seul contre qui ne veut pas comprendre. Il est présent dans le prétoire, où il cingle de coups de fouet, avec un rire magnifique, le juge injuste et l'avocat menteur. Il sculpte du haut des tribunes, à coups de poing, les trognes, les genoux et les ventres législatifs. Il apporte des cartouches dans les taudis ouvriers où le dernier visiteur avait mis du sang par terre et de la cervelle sur le mur. Il fait le coup de feu avec l'armée des misérables sur les pavés entassés. Ce bonhomme a dans le cœur toutes les forces innocentes qui, par les insurrections serves et communales, la cathédrale, la fronde, les journées révolutionnaires de 89 et de 1830, ouvrirent à la canaille les routes de l'avenir. Le pharisien et l'hypocrite se cachent sur son passage, le mau-

vais riche grince et le mauvais berger blêmit. Et puisque, de son temps, c'est le bourgeois qui règne, il tape sur le bourgeois.

## IV

La haine du bourgeois est un phénomène romantique, excessif, comme tous les phénomènes romantiques, mais très sain. Berlioz la clame avec fureur dans ses mémoires. On en trouve la trace dans le journal de Delacroix, trop gentilhomme pour la négation ou l'invective publiques. L'exode des paysagistes à Fontainebleau en est une manifestation active. Gautier et Baudelaire l'affichent sur leurs vêtements. Un peu plus tard, Flaubert y cherche le prétexte, et Zola l'un des motifs les plus répétés de leur art. L'esthétique de Ruskin presque entière part d'une protestation sentimentale contre l'ordre social imposé par le bourgeois. Ibsen oppose aux vallées fangeuses où il règne par le consentement du nombre, la solitude des sommets dans la glace et le soleil. Une pareille unanimité a ses raisons nécessaires. Ce qui aime proteste contre ce qui réalise, ce qui est généreux s'élève contre ce qui est intéressé. Le seul Balzac voit la beauté de la conquête, mais, hélas ! dans ses procédés les plus bas. Il ne se contente pas de chanter les affaires, il en fait. L' « enrichissez-vous » de Guizot, la férocité étriquée et pontifiante de Thiers ne sont pas seulement pour lui des phénomènes objectifs passionnants à décrire, mais des objets d'admiration devant qui sa force s'abaisse. Aucun d'entre tous ceux-là, ni lui qui admire, ni ceux qui protestent, aucun n'est capable de sentir ce qu'il y a de vigoureux et de grandiose dans cette prise de possession des richesses de la planète par une classe arrivée à la liberté politique en même temps qu'ils s'emparaient eux-mêmes de la libre sensation.



Cl. Buloz

INGRES. Mme de Senonnes (*Musée de Nantes*).

Ce sont des hommes un peu plus âgés qu'eux, nés dans les familles aisées du Tiers touchant au triomphe, élevés par conséquent pour la conquête positive de la liberté et de l'action et non pas transportés comme eux par la victoire, qui représentent dans le domaine de l'esprit la beauté de cette con-



Cl. Bulloz

INGRES. La belle Zélie (*Rouen*).

quête. Méridionaux d'ailleurs, aussi éloignés de l'idéalisme sentimental où l'art du Nord puise tous ses prétextes, que les soldats réalistes du Midi, aimant la guerre pour son enivrement terrible et ses avantages immédiats, étaient éloignés des guerriers idéalistes du Nord, n'acceptant la guerre que pour délivrer, par elle, les peuples d'Europe opprimés. Entre eux, certes, des traits d'union, Bonaparte, Berlioz, Daumier, chez lesquels la ligne mélodique et l'éclair méridional entrent dans

la matière du Nord pour la modeler profondément comme une argile colorée. Mais Berlioz, à Rome, se détourne avec dégoût de Stendhal, qui n'a eu que le tort de naître vingt ans plus tôt à une heure moins enthousiaste et dans le même pays que le sien. Et quand Ingres, arrivant de Rome, tombe au milieu de la bataille romantique, tout ce qui est de près ou de loin romantique fait front d'instinct contre lui, et toutes les médiocrités que choque le romantisme, alors seul à combattre pour la vie et la liberté passionnelles se groupent autour de lui qui, par faiblesse et vanité, se laisse lier les mains. Le romantique et le bourgeois ne haïssaient ou ne louaient chez Stendhal et Ingres que leur sécheresse linéaire, leur froideur apparente devant l'objet, cette application étroite et directe à le rendre tel qu'il est. L'esprit académique chancelant cherche dans la pureté du trait d'Ingres la justification des doctrines davidiennes sur lesquelles il étaie tant bien que mal son classicisme essoufflé. Et malgré l'effacement de Stendhal, le paradoxe bruyant de la carrière d'Ingres — qui hait l'Ecole et les Jurys et qu'on fait chef de l'Ecole et président des Jurys, qui proclame son dégoût pour l'anatomie et dont on oppose le dessin anatomique à la forme disloquée de Delacroix — c'est, envers tous deux et de la part de tous, amis et ennemis, la même erreur : nul n'aperçoit à ce moment la flamme sous la glace, le ferment de révolte et le pessimisme implacable sous la forme décolorée et le calme traditionnel.

Ingres est un bourgeois de son temps, rué à l'assaut de la forme, comme le notaire ou le banquier à l'assaut de l'argent. Mais c'est un grand bourgeois. Il a l'intelligence nette, rigoureuse et limitée, l'autoritarisme brutal, la probité spécialisée de ces solides conquérants qui, dans un but de lucre et de domination positive, creusaient des canaux, traçaient des routes, couvraient l'Europe de voies ferrées, lançaient des flottes et échangeaient sur leurs comptoirs du papier contre de l'or. Il a d'ailleurs fait de ces hommes des portraits qui semblent coulés dans le bronze et creusés avec de l'acier. C'est parce qu'il correspond étroitement à ceux qui sont de son

époque et de sa classe qu'il est, en France, le dernier à tracer d'un crayon aigu et dur comme une pointe, net, ne laissant rien dans l'ombre du caractère intérieur, supprimant tout détail qui ne souligne pas ce caractère, ces images psychologiques de l'homme et de la femme qui sont tant de ce pays. Elles ne s'interrompent guère, de Foucquet et des Clouet à lui-même, en passant par Lagneau, Sébastien Bourdon, Coysevox, Le Brun, Perronneau, La Tour, Drouais, Houdon, vingt autres, et, de Montaigne à Stendhal, tous les moralistes français, La Rochefoucault, La Bruyère, Saint-Simon, Voltaire, Chamfort, leur apportent l'appui de leur clairvoyant témoignage. Le Français est né psychologue, il est lyrique par accès quand, au treizième, au dix-neuvième siècles, quelque grand événement social — la Commune, la Révolution — vient agiter avec un bruit d'orage les sources de son sentiment. Stendhal et Ingres, à l'heure où le poème renaissait dans le cœur des écrivains, des musiciens et des peintres, devaient fatalement rester ignorés ou méconnus, l'un ne pas trouver d'éditeur, l'autre vendre vingt francs ces figures pénétrantes, grandes comme un portrait chinois, pures comme une mélodie, spirituelles et vivantes comme une lettre ou un conte du siècle vers l'apogée duquel il était né.

C'est un réaliste volontaire qui n'apporte, dans un pays de réalistes très subtils et très nuancés, rien de neuf autre qu'une forme renouvelée et raffermie au contact passionnément recherché des Antiques et des Italiens. Avant que naisse Delacroix, il est déjà à l'atelier de David, étudiant sur l'ordre du despote les statues et les bas-reliefs romains, s'enthousiasmant en cachette devant les dessins du sculpteur anglais Flaxmann qui lui révèlent les gravures des vases grecs dans le langage de son temps, et ne pouvant qu'admirer les portraits de son maître, solides, autoritaires, pleins d'amour rabroué, où le respect de la charpente interne s'affirme pour prêter son appui à tout le siècle montant. L'Italie, où Ingres passera presque toute la première moitié de ce siècle et où l'étude ardente de l'antiquité hellénique, du gothique italien et de



Cl. Druet.

INGRES. Dessin pour Raphaël et la Fornarina. (*Lyon*).

Raphaël lui feront très vite apparaître, comme un visage de femme sous un voile soulevé, le frisson continu de la vie dans la fresque et le marbre, le délivrera presque tout à fait de l'attirail archéologique et du dogmatisme étroit contre lesquels le romantisme est lui-même en train de lutter. Deux victoires, dont ni Delacroix, ni lui-même ne voudront voir la solidarité,

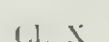


Cl. Giraudon.

BARYE. Tigre endormi, bronze. (*Louvre*).

et qui précipiteront leur action réconciliée dans les formes de l'avenir.

Il a failli saisir l'âme antique à ses sources, et, tandis que Delacroix apporte aux hommes la liberté sentimentale dans le mouvement et la couleur, il leur prépare, avec la liberté formelle, la révélation de la vraie pensée grecque qui s'attachait à embrasser le bloc vivant dans son ensemble et à l'exprimer, sans souci du détail pittoresque, par la rondeur et la plénitude


Cl. X.

BARYE. Lions près de leur antre. (*Louvre*).

du contour. Que sa couleur, d'où le reflet s'exile volontairement, ne soit le plus souvent qu'un attribut inhérent à la forme — bien que, dans la plupart de ses portraits, des harmonies discrètes, noirs profonds, gris ardoisés et bleutés des fonds ondulant à peine, blancs mêlés de perle, de bleu et d'or, lui donnent une place sûre entre Chardin et Corot — il n'importe. La musique est dans le trait où Gluck et Mozart et Beethoven, qu'il aime avec intransigeance, reconnaîtraient leur ligne mélodique non encore attirée vers le tourbillon romantique pour être entraînée par Berlioz et submergée par Wagner dans l'orage instrumental de la symphonie conquise.

La musique est dans le trait. Selon la formule d'Ecole, selon David même, il « dessine mal ». On trouve à tout moment chez lui des pieds infirmes, des mains de travers, des cous goîtreux, des jointures déboitées, des jambes et des bras d'un tiers trop longs ou trop courts. Mais c'est toujours à l'avantage de la puissance expressive du trait qui s'insinue, s'élance ou se replie pour donner la sensation globale que son modèle éveille en lui. Il effile des doigts, arrondit des membres, creuse des reins, épaissit des lèvres, allonge ou relève des yeux. Dessin, portrait, grand ou petit tableau, tout est mélodie linéaire qui suit la forme avec naïveté dans son ondulation continue, mais, quand elle reçoit le choc de l'idée qu'elle lui suggère, enfle ou prolonge ou caresse ou retient cette ondulation pour en imposer le sens. On pourrait surprendre ici la trace de la déformation romantique, s'il ne considérait d'abord l'ensemble, non du point de vue d'une impression dramatique à rendre, mais du point de vue d'une idée générale, objective et païenne où son âme latine et sa culture antique l'ont conduit. Un bras de femme sur le dos d'un fauteuil, une belle main pendante, deux genoux croisés, un torse sinueux qui s'affaisse ou s'avance n'attirent jamais seuls le regard, ils ne sont qu'un des sommets d'une onde ferme et progressive, dont tous les contours répondent à la sensation qu'il cherche volontairement et trouve au cœur de tout objet.

Le désir du corps féminin, rond, plein, gonflé de force



Cl. Giraudon

BARYE. Jaguar dévorant un lièvre. (*Louvre*).

comme un monde le hante. C'est en lui que s'affirme prêt à se répandre, cet hymne à la femme que les peintres du dix-huitième siècle avaient ébauché avec plus de verve que d'amour mais qui va prendre au dix-neuvième, par Delacroix, par Chassériau, par Corot, par Courbet, par Carpeaux, par Puvis, par Renoir, par Rodin, un caractère d'ardeur quelquefois adorable et quelquefois tragique. On l'entend gronder partout dans son œuvre où il revêt, parce qu'il a plus de volonté que de lyrisme, un sens nettement érotique, et presque bestial. S'il était plus spontanément peintre, on penserait à Goya. Là surtout, son âme bourgeoise éclate, avec ses appétits sans frein et sans lutte intérieure que ni les dentelles sur la peau, ni les fanfreluches et les boucles autour des cous, ni les robes amples autour des tailles et des jambes, ni les prétextes religieux ou mythologique n'arrivent à dissimuler. Ses saintes vierges, il les a d'abord peintes nues, et quand elles ont les deux mains croisées sur le cœur, on aperçoit quand même la courbe fléchissante du sein et la ligne qui s'arrondit sur le ventre mûrissant. Certes, devant ses dessins poussés et ses tableaux allégoriques, on pourrait croire, et on l'a cru, que la forme dite idéale a seule un intérêt pour lui. Mais ses milliers de croquis le dénoncent, et c'est là qu'il est grand. On y voit des torses ravinés, des poitrines qui s'affaissent. On y voit des flancs larges avec des plis profonds comme une écorce d'arbre et qui sont lourds et brûlants comme un fruit. Et quand il jette les yeux sur quelque illustre modèle, aussi voulue que soit l'austérité de son costume, il est déjà déshabillé. Comme l'homme est défini pour lui par la fortune, la femme l'est par l'amour. Il pèse le ventre des bourgeois et la poitrine des bourgeoises. Que de beaux bras lourds hors des châles avec de grasses mains pendantes, aux doigts écartés comme pleins de gouttes de sève que les bagues pressent au bout! Que de regards mouillés sous des paupières pesantes, que de bouches humides où tremble la volupté! Que de tièdes chairs satisfaites sous le velours froid, le satin raide, l'écharpe de gaze inerte qui ne parvient pas à masquer l'affaissement languide

du tronc, la taille grasse, le cou plein de murmures et de sanglots évanouis! Quelques grandes esquisses peintes cueillent à fleur de peau la chaleur que les seins exhalent et l'écho des profonds soupirs.

Isolés, ces portraits, ces études sont parmi les belles choses que la France ait produites. Mais s'il veut imaginer, composer, prendre la trompette héroïque, monter plus haut que sa



Cl. Druet.

Corot. Le Colisée (*Coll. partre*).

nature, il apparaît ce qu'il serait toujours si son génie sensuel n'était là pour sauver son âme : un esprit assez vulgaire, peut-être même un peu bas. Dès qu'il s'attaque aux grands symboles, aux grands mythes, il est glacial, ou ridicule. Dès qu'il tente de les forcer dans leur sens même, de créer avec une assemblée de femmes de harem ou de divinités amoureuses le poème de volupté que sa moindre étude réalise, ses fêtes charnelles sont sans noblesse. Il ne fait qu'entasser des viandes. Tous ces flancs gras, tous ces seins élastiques, toutes

ces cuisses dodues font un tas de choses tremblantes, comme des larves qui grouillent. Si l'on n'en isole un fragment, rien ne les relie à l'esprit.

Par là encore, par cette étroitesse de nature, très audacieuse, très puissante, très honnête certes, mais limitée, il est bourgeois. Il représente le rationalisme du dix-huitième siècle arrivé enfin au pouvoir et décidé à y rester, fût-ce par la force brutale, et considérant le lyrisme des romantiques comme une sorte de chancre démagogique et révolutionnaire qu'il faut extirper à tout prix, même en s'appuyant sur des institutions et des formules qu'il ne se cache pas de mépriser. Positivisme artistique, contemporain à peu près du positivisme philosophique et scientifique, aussi restreint et aussi nécessaire qu'eux. Il va vite porter ses fruits et prendre même à la fois contre l'imagination romantique et la raison bourgeoise, un caractère d'opposition populacière, socialisante, anarchiste, antichrétienne, soumise aveuglément à la religion du « fait ».

## V

Mais ce ne sera pas sans résistance. La France a deux visages, dont les différences et les contrastes s'atténuent quand on les regarde de loin. C'est au sein même de ce rationalisme positif que naît le courant qui va s'annexer les vastes apports sensoriels du romantisme pour aller demander à la science pure de lui ouvrir le monde de la matière brute même. Et c'est de lui que descend le courant qui s'écartera de la science pure ou l'ignorera totalement pour continuer à demander à des constructions à peine imaginaires, très équilibrées, très solides, très vraisemblables, d'exprimer cet idéalisme français qui reste si près des choses réelles et ne diffère d'elles que par les nuances insensibles d'une transposition continue qui les

Cl. Druet

COROT. L'île sacrée à Rome. (*Coll. part*re).

spiritualise sans avoir l'air de les toucher. Taine et Renan sortent des mêmes sources, travaillent en somme au même œuvre, mais semblent incarner l'antagonisme des deux tendances de l'esprit. On verra Courbet et Puvis, l'un toujours les yeux vers le sol, l'autre toujours vers la ligne de l'horizon, révéler de telle sorte son âme plastique à la France de leur époque, que si l'un d'eux n'était pas né, elle ne se connaîtrait pas.

C'est ainsi qu'entre Ingres et Delacroix, entre la bourgeoisie dominatrice et conquérante et l'emportement prophétique d'un peuple qui dépasse toujours dans son désir les réalisations amenées par l'idéalisme des générations précédentes, Corot apparaît comme le représentant le plus fidèle et le plus pur de leur élan. Ni l'enthousiasme de la victoire, ni l'égoïsme puissant de ses résultats positifs. Le désir spirituel qui l'a préparée s'épure encore chez certains êtres. En lui la France continue, plus ailée après son essor, mais restée dans la ligne droite qu'elle a suivie jusqu'à Chardin, depuis que Poussin et Claude Lorrain ont offert à l'âme charmante et pénétrante de Foucquet l'architecture de la méthode. Sans le savoir, peut-être, il garde leur paysage historique, ou plutôt le donne vaguement pour cadre à ses idylles ingénues, anachroniques, sans symboles et sans prétention. A travers Chardin même, sa trace est facile à relever dans Vernet, dans Ollivier, dans Louis-Gabriel Moreau, dans tous ces petits-maîtres délicats du siècle à la fin duquel il est né pour centupler en lui leur force et leur charme de toute la poussée vivante de ses grands événements. Il a la même joie qu'ils eurent à regarder trembler dans l'eau les maisons et les arbres, les coteaux boisés limitant une plaine calme, et de légers nuages dans un de ces ciels roses frottés d'ambre et d'argent où la France du Nord reconnaît le sourire de la lumière à la grâce de ses cours d'eau et à la fraîcheur de ses champs. Parfois, le plus subtil esprit du plus délicat romantisme rôde dans le jour éclatant qu'il aperçoit à travers les fûts noirs des arbres, s'élance dans leurs branches pures qui serpentent comme des flammes, circule

dans leur masse bruissante et bourdonnante de lumière, d'air et d'oiseaux. Comme Delacroix, comme Ingres, il aime la musique, et la même musique qu'eux, mais c'est surtout à Gluck qu'il va demander ce qu'elle peut donner à l'esprit de plus mesuré et au cœur de plus pur et de plus touchant. Comme Chardin, Parisien lui aussi, et fils de petits bourgeois, comme La Fontaine, il sera toute sa vie un vieil enfant amusé, sans relations intimes avec les écrivains et les artistes — le bon et sublime Daumier excepté — fidèle aux relations familiales, n'aimant pas parler peinture, faisant chaque soir sous la lampe, jusqu'à près de soixante ans, la partie du vieux papa et de la vieille maman. Il court les provinces françaises, où il a partout des amis modestes dont on ne connaît plus les noms, s'installe des semaines chez eux où il ne gêne personne, étant sorti tout le jour, sauf à l'heure des fins repas, avec son chevalet et sa pipe. Il est reçu régulièrement aux Salons, car rien ne choque le public ni ne l'attire dans cette pureté sans éclat, cette fermeté sans violence, cette apparente impersonnalité qui continue et couronne le vieux classicisme français. Il est assez ignorant, mais d'un jugement exquis, bonhomme, la main et la bourse ouvertes, sans fiel, sans amertume, sans envie, fin, et passant inaperçu. En faisant ses petites toiles il chante, comme un peintre en bâtiment. Les orages de son cœur — il



Cl. Druet

COROT. Le torse (*Coll. part*[re]).

en eût — ne descendent pas dans ses doigts. Il aime, il admire, mais il ne le crie jamais, et si l'on parle devant lui de Delacroix, par exemple, qui représente alors l'effort le plus élevé du génie plastique de sa race, il dit avec son bon sourire, dans sa bonne, large et puissante face rasée : « C'est un aigle, et je ne suis qu'une alouette. Je pousse de petites chansons dans mes nuages gris ».

En effet. Il se levait à l'aube pour étudier les champs, car « le soleil éteint tout ». Sitôt tombée la brume matinale, les valeurs s'affirmaient dans la transparence aérienne avec leur maximum d'exactitude, de finesse et de pureté. La lumière du matin, vermeille, et si subtile dans cette Ile-de-France où une vapeur impalpable persiste jusqu'aux crépuscules dorés, faisant de tout l'espace un prisme nuancé et blondissant suspendu sur toutes choses, inondait le ciel et la campagne et ruisselait sur les eaux. Avec le moment qui précède la tombée du soir, c'est l'heure où l'air semble condenser sa couleur fruitée dans les arbres et les pierres, pénétrer la fermeté tremblante des murailles, marier à celui du sol le ton des nuages légers. L'œil de Corot était comme un miroir liquide qui reflétait fidèlement la poésie de ces temps lumineux et calmes de la France où les rivières argentées sous la pluie d'argent du feuillage des peupliers et des saules, l'air serein, la ligne à peine ondulée des collines, paraissent une cristallisation d'harmonies impondérables que le moindre élan lyrique, la moindre ivresse mystique briserait. Il copiait ce qu'il voyait, mais sa vision était d'une qualité divine. C'est la rencontre à moitié route du monde objectif dans ce qu'il a de plus unanimement accepté et d'une âme attentive à en recevoir les enseignements les plus discrets et les plus rares. Si l'objectif du photographe — pardon ô Corot ! — avait un cœur, c'est ainsi qu'il verrait sans doute le monde. Le monde est, en effet, d'une ressemblance étroite, il semble que le peintre n'y ait rien ajouté, rien retranché. Il semble... Car le miracle, c'est précisément le travail invisible de l'esprit transposant sur la toile les éléments de l'objet avec tant de tact et de mesure qu'ils ne paraissent



Cl. Durand-Ruel.

Corot. Rêverie (*Louvre*).

modifiés ni dans leur matière, ni dans leur ton local, ni dans leurs proportions et leurs rapports. Pas de combinaisons imaginaires, mais l'association subtile, aux centres délicats d'une intelligence exquise, des révélations les plus pures de la sensibilité.

Il avait fait en Italie trois longs voyages, que nul n'utilisa mieux. Avant qu'une production trop hâtive et trop recherchée, vers l'automne de sa carrière, ne lui fît oublier l'enseignement de ses paysages limpides pour trop d'arbres cotonneux et d'étangs embrumés, il avait compris combien la structure de la terre italienne et de ses cités, précise, serrée, tranchante, claire comme un théorème, lui pourrait servir lorsqu'il voudrait faire tenir la douceur, la fraîcheur paisible, la lumière opalescente du pays français, entre des lignes assez fermes pour le révéler à l'esprit. Il avait dessiné les vertèbres dénudées de l'Italie, les contours abrupts de ses promontoires, ses arbres droits ou tordus, mais purs comme des épées, les arêtes rectilignes des maisons et des citadelles, la crête continue des montagnes de marbre découpées par le feu du ciel. Il avait médité devant les visions de Canaletto et de Guardi, tout aussi émouvantes qu'un chant de violoncelle par leur profonde pureté. Entre ses voyages, chaque fois qu'à Fontainebleau, à Ville-d'Avray, à Mantes-la-Jolie, à La Rochelle, à Avi-



Cl. Druet.

COROT. Maternité (*Coll. part*re).



Cl. Druet.

COROT. La route (*Coll. part*re).

gnon, à Douai, à Rouen, à Arras, à Chartres, au pays basque, il retrouva l'union étroite et mystérieuse de la ligne sans accident, de la valeur impeccable et du ton à la fois le plus exact, le plus voilé et le plus rare, il se souvint. Partout où une rue s'enfonce entre deux masures, partout où des tuiles rouges se montrent derrière la lisière d'un bois, partout où une route ferme court entre deux rangs d'ormeaux, partout où une vieille ville profile sur le ciel ses pignons et ses cheminées, où les flèches d'une cathédrale pointent dans la brume argentée, il se souvint des étages de la terre où les maisons et les tours roulent comme des perles d'ambre, de l'immobilité des pierres sous la flamme incandescente, de l'étalement des pins au-dessus des toits et des coupoles, des ruines dorées par le soir. L'intime poésie des choses entrait dans la netteté et la force du souvenir. Je crois bien qu'il n'oublie ni une lézarde sur une façade écaillée, ni une lucarne sous une gouttière, ni le dernier bouquet de feuilles qui tremble à la dernière branche, mais la lézarde ou la façade arrête un plan, la lucarne apparaît comme une tache nécessaire, bleuâtre ou perlée, dans le mauve ou l'or d'un vieux mur, les feuilles suspendues entre le ciel et l'eau définissent l'espace immense. Une harmonie de fruit de France mûrissant où les gris et les bleus, les rouges dorés, les roses se pénètrent et se répondent dans un tremblement nacré, s'inscrit entre des ondes mélodiques aussi limpides que les notes d'une flûte de cristal.

De ce chant admirable et doux au ton de l'idylle antique, la distance est vite franchie. Voici des nymphes sous les branches et des silhouettes divines penchées sur les lacs assombris où les rameaux qui s'élancent renversent la première ou la dernière étoile avec la coupole du ciel. Que de figures immortelles il a rencontrées près des sources et sous les arbres profonds tout chargés de gouttes d'eau, de murmures aériens, de gazouillis et de bruits d'ailes! Comme il faisait son pas léger pour les regarder à son aise, songeuses ou dansantes, la lyre ou le thyrse à la main! Et avec quelle adoration muette il contemplait leur sommeil ou leurs jeux quand il les surpre-

nait nues, derrière quelque buisson frémissant d'abeilles ou sur le bord de quelque ruisseau accoutumé à refléter dans ses eaux pures des têtes couronnées de fleurs! Depuis Watteau, il n'y avait pas eu dans la peinture un être aussi profondément épris de l'émouvante et ferme chair des femmes, qu'il peignait comme lui, de loin, avec une réserve troublée, cherchant le volume ondulant, l'arabesque sans saillies, des membres et des flancs pétris dans le sang et la pulpe fruitée, et caressés d'ambre et d'argent. Hymne chaste comme l'amour, où le désir prend sa forme sacrée. L'ardente gravité des pays du Sud, ici encore, quand la femme est devant lui, assombrit ou calme le visage, croise les belles mains sur la ceinture, donne à la poitrine et au cou la fermeté des colonnes de marbre et des boucliers ronds. Sous la jupe de bure et le fichu croisé de la paysanne italienne, sous la robe grise où courent des rouges éteints et des bleus pâles de la jeune femme française, dans tous ces petits tableaux qui hantent le souvenir comme des sons voilés et confondus de violons, de hautbois, de harpes, la forme antique se devine, étreinte par l'âme moderne et toute ranimée et tremblante de son émoi.

## VI

Voilà donc l'idéalisme français dans ce qu'il a de plus concret mais aussi de plus spirituel. Inutile, pour y atteindre, de repousser le désir et la possession de la matière comme indignes de lui. Inutile, pour empêcher son rajeunissement irrésistible, de se ruer sur la matière en fermant son âme et son cœur à ses plus hauts enseignements. C'est cependant à ces deux mouvements simultanés et parallèles qu'au moment de la maturité de Delacroix et de Corot, mais au moment aussi où la civilisation scientifique s'affirme, les écrivains et

les artistes vont obéir. En Angleterre, par exemple, la protestation des peintres contre la science et ses aspects industriels prendra, sous l'influence de Ruskin, un caractère abstrait et littéraire qui lui fera méconnaître et oublier la peinture. En France, ce siècle est par bonheur trop peintre pour trébucher en chemin. A peine si, à l'extrémité dernière du prétendu symbolisme français, si balbutiant, si pauvre et submergé sous la puissance plastique du siècle, une œuvre frêle apparaîtra, fleur suprême d'une culture n'ayant plus rien de vivant ni d'humain et sans vertu de révélation, sans force de renouvellement : comme tant d'hommes des temps tragiques où l'on oscille entre deux fois, Odilon Redon aura tout d'un grand peintre, et d'un grand homme rien. Les autres acceptent la vie et ne vont pas chercher hors d'elle le mystère, sachant que la connaissance recule ses frontières et l'élargit. Corot qui maintient haute et pure la flamme de l'esprit dans la matière reconquise et sollicitée par l'esprit, était bien aise, j'imagine, de disposer du chemin de fer pour aller plus vite au motif. Courbet n'aura pas tort de rire lourdement quand on lui parlera de l'âme : mais il y aura tout de même plus « d'âme » dans un centimètre carré de la plus matérielle des peintures de Courbet que dans toutes les œuvres réunies des préraphaélites d'Angleterre, de Gustave Moreau et de Boecklin. Puvis aura beau s'inspirer des légendes idéalistes de la Grèce et du Moyen Age, les poteaux télégraphiques ne l'effaroucheront pas.

Aussi Puvis reste-t-il, au milieu du courant qui pousse la peinture à demander à la philosophie positive du temps et bientôt à la science elle-même une technique après un appui moral, le seul qui maintienne, avec une intelligente plastique suffisante, l'idéalisme français dans ses moyens et ses conquêtes. A dire vrai, il est beaucoup moins peintre que Corot qui le rattache, par Poussin, à la tradition française. Son maître Delacroix ne lui a pas transmis le sens pathétique et mystique de la peinture, sans doute parce que ce sens-là est le plus personnel et le plus vivant de tous. Le mouvement et l'har-



Cl. Druet

COROT. Le pont de Mantes (*Louvre*).

monie ne coulent pas chez lui d'un bloc, et du dedans, l'unité de l'œuvre est extérieure et volontaire, la haute culture crée seule entre tous les éléments de la vision une solidarité suffi-



Cl. Braun

CHASSÉRIAU Les vendanges, détail (*Déc. de la Cour des Comptes, Louvre*).

sante à satisfaire le goût, insuffisante à le dompter. Mais il n'y a pas, dans toute l'œuvre, soupçon d'intentions littéraires ou symboliques étrangères aux sentiments que la langue plastique est capable d'exprimer. Et si l'instinct du peintre est moins vaste que son esprit, son sentiment décoratif lui prête



Cl. Braun

CHASSÉRIAU. L'Histoire. (*Décor. de la Cour des Comptes, Louvre*).

une force morale que les gothiques italiens paraissaient avoir épuisée.

Il ne pouvait s'arrêter très longtemps à Courbet, son aîné de quelques années, dont l'effort commençant l'intéressa dès sa sortie de l'atelier de Delacroix et qu'il respecta toujours. Cette puissance un peu bestiale dût même lui livrer, par contraste, le secret de son désir. Un autre peintre, en outre, du même âge que Courbet, lui révéla, à l'heure décisive, le grand style décoratif. Fougueux, sensuel, enivré d'amour et de peinture, le créole Chassériau, célèbre à vingt ans et à qui ne manqua peut-être, pour être le plus grand peintre de son siècle, que d'avoir vécu, était au centre même du tourbillon où le lyrisme emporté de Delacroix et le style volontaire d'Ingres se heurtaient, agissant sur tous les artistes, le secouant lui-même et le ballottant sans répit jusqu'à sa mort, qui survint dès qu'il eût atteint l'âge de Raphaël et de Watteau. Vie trop brève, surtout si l'on pense à ses ambitions grandioses, fresques où les formes humaines marient leurs ondulations de fleuves et leurs balancements de fleurs, aux fleurs elles-mêmes, aux fleuves, aux algues, aux rameaux, aux pampres, aux gerbes, poème français de Goujon, de Poussin, de Girardon et de Watteau éclos dans l'ombre brûlante de la forêt équatoriale et la frénésie romantique de mort et de volupté. Vie trop frêle, santé trop chancelante pour la robustesse imprévue d'une intelligence plastique capable d'infliger à l'ivresse de son siècle la discipline structurale et la grâce héroïque du génie gréco-latin. Vie trop passionnée, peut-être, d'où s'échappait un feu qui revenait sur elle, et la brûlait, laissant surgir des cendres retombées l'éclat géant de ces corolles qui poussent sur quelque roche embrasée et qu'on aperçoit de très loin, étranges, hallucinantes, seules. Du moins, quand il disparut, avait-il ébauché dans quelques compositions ardentes, pleines du sens des grands symboles naturels — larges flancs, splendeur des bras et des genoux, bijoux et médailles sonnantes, femmes pareilles à quelques grands fruits des tropiques, pesants, mûrs, gonflés de sucs et d'odeur, arbres géants déployant

leurs troncs et leurs branches ainsi que des flammes tordues, — la conciliation, possible seulement dans un organisme spirituel nouveau et fort comme le sien, entre les deux maîtres ennemis où le siècle eût trouvé son expression décorative. Ingres, en effet, dès son retour de Rome, avait été par sa méconnaissance du reflet, ses tons locaux, ses fonds unis, ses



Cl. H. C. V.

PUVIS DE CHAVANNES. Le pauvre pêcheur (*Luxembourg*).

rythmes linéaires, l'initiateur d'une peinture murale que ni lui, ni ses élèves ne réalisèrent jamais. Delacroix était trop peintre, trop musicien, trop épris de nuances subtiles et de passages fulgurants, pour subordonner ses grandes fresques épiques à l'unité solennelle et au ton austère des murs.

Puvis de Chavannes, avec beaucoup moins de génie, mais peut-être plus de patience, et dans tous les cas plus de temps que Chassériaux, tenta du moins le miracle que nul, depuis

Giotto, n'a tout à fait accompli. Avec un peu plus d'ivresse sensuelle dans la coloration trop soumise à la nudité de la pierre, un peu plus de plénitude, de vie et d'accent dans les lignes grandioses qui tentaient de ramener au rythme architectural le plus simple la forme et le geste en action, il eût touché par ses paysages synthétiques, par la pâle perfection de ses harmonies volontaires, le plus haut accord qui se puisse atteindre entre la peinture vivante et le monument idéal. Le noble esprit est à peu près seul sur la cime que parsèment quelques fleurs pâles et où les bruits du monde n'arrivent qu'atténués. Ce Bourguignon haut en couleur, sensuel, mais gentilhomme, qui aimait les femmes, la campagne et le bon vin, s'élève toujours à des constructions imaginaires qui résument notre univers en des formes majestueuses et des mélodies épurées. Nul abandon à la sensation de l'instant. Tout est évocation magistrale des aspects spirituels de l'événement et du lieu. La lune se lève à son heure pour prêter sa lueur à la sainte qui veille au-dessus des toits endormis. La mer est morte pour le pauvre qu'elle nourrit, et le rivage ne lui montre que les fleurs anémiques de l'espoir et du souvenir. Quand il le veut, toutes les civilisations disparues ou agonisantes se lèvent des océans battus, pour offrir au monde moderne leur soumission. Les anges volent dans un ciel conquis par l'industrie des hommes. Tout accepter, pour tout comprendre, et ouvrir ses deux grandes ailes au-dessus des querelles misérables du doute et de la négation... Les arbres isolés et droits avec leurs feuilles étendues, les plaines nues, les fleuves calmes, l'écume et l'azur de la mer, les ciels que l'aurore ou le soir éclaircissent ou assombrissent lentement, les troupeaux immobiles dans l'attente de la nuit, les groupes dispersés par le travail, le jeu, l'étude, la guerre, ont la grandeur d'une prière offerte par un incroyant à la vie universelle pour la remercier de l'aimer. C'est Renan entre l'Eglise et l'athéisme, la double et sereine protestation d'une nature un peu trop volontairement spirituelle contre l'abstraction littéraire excessive et le sensualisme envahissant. Il n'a pas la foi, mais il la comprend et l'exprime. Et puis, il



PUVIS DE CHAVANNES. L'Eté (*Hôtel de Ville de Paris*).

a une vision noble des choses, qui est aussi une foi. Et l'épopée intellectuelle de la France, avec ses calmes harmonies, son architecture mesurée et son limpide idéalisme se déploie sur tous ses murs entre des théories de muses blanches qui portent l'épée et la lyre, et de sombres bois de lauriers.

A l'autre extrémité du mouvement unanime qui entraîne la peinture française vers la rénovation de ses moyens, Courbet relève le nom de *réaliste,* qu'on lui donne par dérision. Il crie ce mot comme un défi, avec son accent traînard. Chaque fois qu'on parle devant lui d'idéal, ou d'imagination, ou de beauté, ou de poésie, ou de mystère, il hausse ses grosses épaules, prend sa brosse et peint un étron. Il a raison. Seulement il a trop raison. Presque pas de culture générale, nul apprentissage fervent chez un maître de son métier. Il copie au Louvre ceux chez lesquels il trouve les qualités directes qu'il comprend seules et veut pousser plus loin qu'eux, les Vénitiens, les Flamands, les Espagnols. Anarchiste et autodidacte, il fonde naturellement une Ecole, c'est-à-dire une religion. Il se dit homme libre et débarrassé du préjugé de l'éducation esthétique, étant lui-même à la recherche d'une culture et d'un gouvernement. Et il calque les fautes et les tares des cultures et des gouvernements déchus. Il copie les tableaux des maîtres aussi fidèlement qu'il croit copier la nature et transporte dans son art les fonds noircis des toiles de musée, leurs ombres opaques, tout ce que l'âge et la crasse ont déposé sur elles d'étranger.

Par bonheur, c'est un praticien formidable. Il copie les chairs éclatantes, les grands ciels gris, les ruisseaux sous les feuilles, les vastes arbres, la mer brumeuse et déferlante, avec autant d'application, d'exactitude et de force que le bitume et l'huile rance des chefs-d'œuvre qu'il comprend mal. Il ne compose pas, il ne transpose pas, il maçonne, avec une truelle, du noir, du blanc, du sang, un peu d'or et d'argile, l'objet qu'il a sous ses larges yeux de bête somnolente et sensuelle, qui rumine lentement, avec quelques idées obscures, de puissantes sensations. Il met à triturer sa pâte épaisse une volupté goulue et construit des histoires rudimentaires — un enterrement de

campagne, des buveurs autour d'une table, des casseurs de cailloux, des cribleuses de blé — qui laissent un souvenir massif, mais très tenace et parfois très émouvant. Du romantisme, qu'il croit clore brutalement, il a gardé l'antithèse intransigeante, les noirs et les blancs qui s'opposent, procédé facile



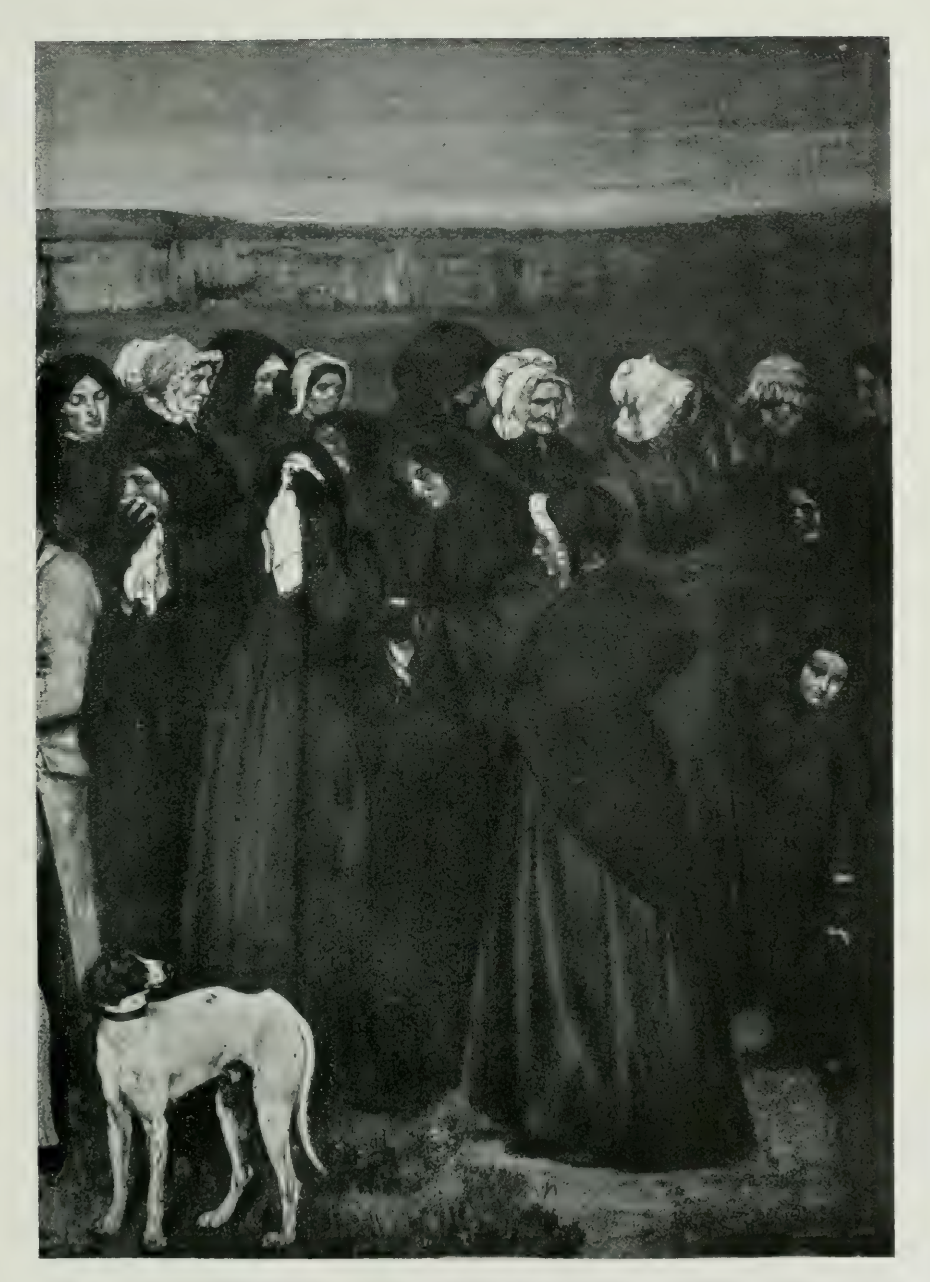
Cl. Bulloz

COURBET. Baudelaire (*Montpellier*).

à concevoir, difficile à exécuter, mais dont il joue, lui seul depuis Frantz Hals, avec une largeur grandiose. Ils ont parfois des profondeurs qui se prolongent en sonorités voilées, sourdes, comme les notes les plus basses et les plus pures où le violoncelle et la voix humaine réuniraient leur passion, jusqu'au centre des sentiments éternels et simples du cœur. Il sait faire un drame direct, actuel, d'une gravité sombre et nue,

avec un mouchoir qu'une main de veuve tient devant son visage en pleurs et qui tache ses voiles noirs. Il sait réunir à cela de grands nuages livides, une falaise basse et grise, quelques rouges puissants, quelques insignes mortuaires qui mettent dans la morne assemblée provinciale l'écho somptueux des symboles mystiques et des fêtes funèbres de l'amour et du souvenir. Il ne le fait pas exprès, je le pense. Il copie. Mais il écrit peut-être ce jour-là — rien qu'avec des vêtements sombres, un peu de linge blanc, quelques femmes à la face inclinée qui pleurent, des spectateurs vulgaires, un fossoyeur, une fosse argileuse, un paysage triste et plombé, — l'épopée familière la plus forte de la peinture.

Tel est cet homme sans nuances, et presque grossier, bien qu'il ait des éclairs étranges, et — ses portraits de Proudhon, de Berlioz, de Baudelaire, de Vallès en font foi — qu'il soit attiré vers l'esprit comme un gros insecte des bois qui entre en bourdonnant par la fenêtre ouverte dans les chambres illuminées. Tel est ce peintre magnifique. Tout ce qui est animal, près de la terre, et la terre elle-même dans sa vie obscure, torpide, il le raconte avec une puissance unique, certaine, et qui ne bougera plus. Une joie sensuelle vulgaire, mais mille fois plus forte que la grâce, plus forte que le goût, plus forte que la pudeur pèse sur l'œuvre, allant souvent jusqu'à en étouffer l'air, parfois la matière elle-même, les rendre irrespirables, indigestes, éteints et sans reflets comme le plomb. Les feuilles des arbres sont presque toujours sans frémissements, les troncs sans humidité nourrissante, mais ils répandent autour de leur robustesse trapue des ombrages épais où la chaleur du jour s'accumule sur les sources immobiles et les bestioles endormies. Les bœufs sont enfoncés dans les herbes brûlantes, les yeux mi-clos, de belles femmes étendues ont de gros plis de chair moite aux poignets, au cou blanc qui fuit dans l'échancrure du corsage, et des jambes puissantes sous la robe quelquefois relevée jusqu'au genou. Quand la femme est tout à fait nue, une sorte de lyrisme massif et rayonnant le soulève. Il poursuit ses courbes fermes avec l'ombre et la lumière pour



Cl. Braun

Courbet. L'enterrement à Ornans, détail (*Louvre*).

en faire un seul bloc solide et plein comme un marbre vivant. Les ventres éclatants et les poitrines dures y respirent entre les bras blancs et les cheveux roux épars, avec le calme d'une plaine montueuse étalée dans le sommeil. D'autres bêtes d'amour cherchent sous les rameaux touffus l'eau connue des bêtes des bois, pour y tremper leur peau où les moires de la chair grasse appellent le regard du mâle avec placidité. Le poème de la matière marche, lourd et lent comme une charrue. Courbet la poussera jusqu'à l'extrémité de son large sillon unique, qui luit mornement comme un sol humide et chauffé. Au passage, il aura fauché toute l'Illusion romantique vécue par deux ou trois grands peintres, mais qui s'affaisse dès qu'ils meurent parce qu'elle ne s'étayait pas sur une masse suffisante de réalité. La réalité qu'il apporte à sa place sombrera avec lui parce qu'elle ne fait pas à l'Illusion une part suffisante, et qu'en allant jusqu'au bout d'elle, l'art disparaît.

Prisonnier d'une autre Illusion, l'Illusion matérialiste, Courbet confondait constamment le réalisme du langage — qui appartient à tous les maîtres capables de remodeler dans leur esprit le monde pour le projeter hors d'eux-mêmes comme son symbole vivant — avec le réalisme du motif. Et pour ne pas devenir l'esclave de l'Idéal, il devenait « l'esclave du modèle » (1). Cet athée s'interdisait avec un ascétisme d'ailleurs peu douloureux, parce qu'il était naturel, la transposition qui délivre et fait entrer le génie créateur dans le plan de l'univers. Il ignorait que la réalité est beaucoup plus dans la nature de l'artiste que dans la nature de son sujet. Il ne savait pas que la vie n'est pas seulement dans l'époque, mais aussi dans la faculté d'incorporer au souvenir, à l'imagination et au savoir, les caractères de l'époque. Il ne savait pas que la vie n'est pas seulement dans l'objet, mais dans tous les rapports sensibles de tous les objets entre eux et dans leurs rapports intuitifs avec celui qui les contemple. Il ne savait pas que c'est là précisément que la peinture prend son caractère lyrique, ou,

(1) Th. Silvestre, loc. cit.



Cl. Bernheim jeune.

COURBET. Femme endormie, étude (*Coll. part*[re]).

comme le dit Baudelaire « surnaturel ». Mais, par cette ignorance même, il fécondait l'avenir.

## VII

La science avait marché depuis un demi-siècle. Le « fait » même, était dépassé. Elle avançait profondément dans l'analyse de la matière et apportait chaque jour quelque miracle positif. L'esprit mène d'un bloc tous ses éléments ensemble. La science et l'art d'un même temps ne sont jamais qu'une façon particulière de parler, distincte par ses caractères, mais commune par son esprit à tous les hommes de ce temps. Les résultats inattendus de l'application à l'industrie et à la vie sociale des découvertes de la chimie, de l'électricité, de la mécanique, frappaient avant toutes les autres les imaginations mobiles des artistes d'habitude très éloignés du mouvement utilitaire de leur siècle et se montrant cette fois disposés à y chercher leur chemin. Les littérateurs se rencontrent au cours de Claude Bernard. Les peintres s'intéressent aux découvertes de Chevreul qui ne fait en somme que prouver ce qu'avaient déjà deviné Titien, Tintoret, Véronèse, Greco, Rubens, Rembrandt, Velazquez, Watteau, Chardin, Reynolds, Goya, ce que savaient Constable et Delacroix, mais dont la démonstration rigoureuse va séduire l'esprit français épris jusque dans le domaine de l'imagination créatrice, de raisons claires et de visibles vérités. La contrainte littéraire à laquelle obéissaient les romantiques cède le pas, après Courbet, à la contrainte scientifique, et l'artiste passe presque sans transition de la prison du sujet dans la prison de l'objet.

Cet essai de retour aux sources n'avait de nouveau que son prétexte scientifique, qui le rendit à la vérité décisif. Déjà, et du temps même des triomphes antagonistes d'Ingres et de De-



Cl. Bulloz.

COURBET. La baigneuse (*Coll. part$^{re}$*).

lacroix, des peintres avaient quitté les ateliers et les Ecoles pour revenir à « la nature » avec un élan sentimental dont il faut chercher l'origine première dans l'action de la *Nouvelle Héloïse*, des *Confessions* et du *Contrat Social*. La ville était un lieu de perdition pour l'homme sensible. Il ne pouvait re-



Cl. Pamard.

MILLET. La fenaison (*Louvre*).

nouveler l'innocence de sa vision qu'au contact même de la terre, source de la jeunesse éternelle des formes en métamorphoses et du cœur auquel elle rend le calme et la pureté. Excès contraire à l'abus du Musée et de l'excitation créatrice des villes, consentement ascétique à tourner dans le même cercle, à ne rien voir des désirs et des élans de son époque, à s'assoupir lentement dans la formule personnelle, l'ombre croissante

de l'habitude et de l'oubli. Delacroix est bien plus seul au centre des villes brutales qu'il contraint à graviter autour de son propre esprit, que ces paysans romantiques s'exilant eux-mêmes dans la solitude des bois et l'étouffant désert d'un sentiment qui tarit d'avance les sources que la fièvre de vivre ouvrirait en eux chaque jour. Un paysagiste — Michel — est si seul, que sa vie même est presque inconnue, bien que l'âme de Rembrandt traverse parfois son chemin. Deux peintres restent à Barbizon toute leur vie. Rousseau — si émouvant parfois quand il ne tient que la plume et note ses impressions directes, celles qu'on garde pour soi, mesurées, équilibrées, nettes, musicales et composées comme toutes celles que les maîtres du dessin français nous laissèrent, de Claude et de Poussin à Vernet et à Corot, — Rousseau s'endort au bord de ses éternels marécages dont il retrouve la couleur violâtre et suspecte dans les chênes solitaires et les crépuscules humides où sa tristesse cherche un enivrement poétique n'aboutissant qu'à l'ennui. Millet croit — ou plutôt on croit depuis Millet — que la lecture de la Bible suffit à leur donner le sens du monde, et que la misère simplement et stoïquement supportée le rendra digne de chanter l'existence des misérables au milieu desquels il vit. Double erreur, dont ni son sentiment tantôt épique et tantôt virgilien de la campagne, ni son culte pour Michel-Ange, pour Poussin, ni son admiration pour Delacroix, ni son amitié pour Daumier, qui vient seul de Paris, de temps à autre, secouer sur ses habitudes têtues la flamme de son génie, ne pourront le libérer. Il est vrai qu'il a labouré dans son enfance, qu'il vit en blouse et en sabots, mais cela nous est égal. Il est vrai qu'au cours d'un voyage dans l'Auvergne aride, austère, tachée comme un vieux manteau, il a scrupuleusement étudié la structure interne de la terre et qu'il en a donné d'admirables images, pures comme un dessin japonais, fermes comme un dessin allemand. Il est vrai qu'il a eu, dans ses géorgiques paysannes, ses moissonneurs penchés d'un même mouvement, ses semeurs dont l'ombre s'allonge, ses bêcheurs calés sur l'outil, toutes ces figures simples de la fatalité grandiose et triste

du travail, le sentiment de l'expression sculpturale des formes, enlevées dans l'espace par leurs seules grandes surfaces et leurs seuls plans expressifs. Mais ce sentiment est, chez lui, plus poétique que plastique, et trop souvent, sous le plan idéal, la forme sonne creux. Et si son dessin toujours est sobre et quelquefois décisif, sa peinture est — sauf quelques exceptions superbes, l'*Arc-en-Ciel,* l'*Eglise,* la *Herse,* deux ou trois splendides portraits, — boueuse et terne. De tous ces troupeaux au clair de lune, de toutes ces fumées de villages perdus, de toutes ces voix étouffées qui courent au ras des sillons, de toutes ces rumeurs lointaines d'*Angelus* et de clochettes, peut-être ne restera-t-il un jour que quelques larges éclairs arrêtés dans quatre traits de plume et le souvenir d'une puissance dévoyée au service d'une sensibilité respectable et d'un caractère touchant.

Si Daubigny, bon paysagiste, n'avait été s'initier aux beautés de la campagne auprès de Rousseau et de Millet, ils n'eussent exercé aucune action sur les peintres venus à la vie au confluent de Courbet et du matérialisme scientifique et littéraire. Encore cette action est-elle plus morale que sensuelle. Les hommes décidés à tourner le dos à l'Ecole et à l'atelier pour nettoyer leur œil de la suie des musées et demander à la lumière du dehors les secrets de l'harmonie, ne pouvaient pas ne pas entendre cette longue protestation contre la peinture doctrinaire qui montait du siècle entier, d'Ingres, de Daumier, de Delacroix, de Courbet, mais que les paysagistes purs élevaient avec plus d'ingénuité sinon de force que les autres. Pissarro, épris de théories et de systèmes, suit Corot et Millet avant tous les autres, et c'est parce qu'il va planter son chevalet dans un sillon, devant un laboureur à sa charrue ou un troupeau de bêtes, qu'il découvre peu à peu la nature de la lumière et la qualité de l'ombre et construit sur ces découvertes la peinture du lendemain.

L'atelier, la chambre où l'on peint, même le jour faussé de la rue, tout cela masque l'objet. Le monde extérieur seul existe, hors de l'homme, et la lumière du dehors seule le révèle



MILLET. Baigneuses (*Louvre*).

tel qu'il est. Delacroix, sans doute, est un maître, il a retrouvé les lois presque perdues de contraste et d'association des couleurs, mais son imagination l'entraîne trop haut et trop loin, conduit la peinture à ne plus être qu'une expression symbolique — un pas de plus, littéraire — de l'univers. Et puis il



Cl Pamard.

ROUSSEAU. L'arbre, dessin.

peint dans l'atelier, et de mémoire. Courbet aussi, qui lui du moins, va vers le fait et l'exprime sans commentaires. Millet, Rousseau vont bien chercher leurs motifs en pleins champs, en pleine lumière, mais ils se bornent à prendre des croquis, rentrent chez eux et maçonnent dans le jour triste d'une chaumière ou sous la lampe, leurs géorgiques chrétiennes et leurs chênes idéalisés. Paul Huet ne voit les champs, la forêt et le

ciel qu'au travers d'un sentiment volontairement dramatique dont la mélancolie majestueuse et grandiloquente exaspère les jeunes gens élevés dans l'idolâtrie de la vérité nue et dans la rumeur croissante de la science victorieuse du mystère, du doute, du lyrisme subjectif, et même du lyrisme tout court. Corot, sans doute, a le sentiment passionné de l'espace et de la lumière, mais il peint, lui aussi, d'après des croquis au crayon ou à la plume qu'il combine dans sa maison. D'ailleurs, on voit fort peu de sa peinture, il garde chez lui la meilleure, l'autre va chez le marchand. Et puis tous ont des habitudes dont les plus grands même n'ont pu se débarrasser et que la nature directement interrogée ne justifie que rarement hors des éclairages artificiels et des atmosphères confinées : ils opposent partout l'ombre à la lumière et réunissent tous leurs tons par une gamme de demi-tons intermédiaires insaisissables au jour.

Pissarro, qui commence à ne plus vouloir peindre qu'au grand air, et qui entraîne à sa suite quelques amis (1), Claude Monet, Renoir, Sisley, plus tard Cézanne, découvre un jeune peintre, Edouard Manet, qui ne peint pas toujours dehors mais qui a — le premier en Europe — l'audace de mettre un ton clair sur un autre ton clair, de réduire à leur minimum les demi-teintes, ou même de les ignorer, de supprimer presque le modelé en juxtaposant ou en superposant des taches que cerne une ligne très ferme, mais enlevée sur un fond débarrassé d'ombres complices. Peinture primitive en un sens, avec un éclairage brutal, de face, une nappe de lumière diffuse tombant d'aplomb et révélant les objets en silhouettes éclatantes, placées les unes sur les autres ou les unes à côté des autres comme de grands morceaux de carton ou d'étoffe découpés dans le plein jour. Peinture crue, violente, intransigeante, qui contrarie toute l'éducation routinière donnée à l'œil depuis la Renaissance par les musées fuligineux, et provoque des émeutes chaque fois qu'elle paraît en public. Peinture révolu-

(1) Vers 1862.

tionnaire osant, pour revenir aux sources et y retremper l'art de peindre, supprimer quelques-unes de ses plus profondes conquêtes afin de l'établir dans des positions plus neuves et de renouer la tradition.

Parisien de Paris, et de famille très bourgeoise, élève de Thomas Couture — peintre sans intelligence, mais doué, quel-



Cl. Giraudon.

CARPEAUX. La flore, haut-relief (*Tuileries*).

quefois puissant — nourri d'Ingres et de Delacroix et salué par eux à ses débuts, il connaissait parfaitement les maîtres, mais il était allé d'instinct vers ceux en qui il retrouvait la justification anticipée de sa hardiesse, les Espagnols, les Flamands, Frantz Hals surtout, qui, pour la seule joie de l'œil, sans nul prétexte anecdotique ou pittoresque ou littéraire, associait les couleurs avec les gestes prestes et la sûreté infaillible d'une femme assemblant des fleurs ou chiffonnant



Cl. Druet

C. GUYS. Femme assise, aquarelle (*Coll. partre*).

des étoffes pour une robe ou un chapeau. Goya aussi, le magicien qui, par l'union de quelques tons limpides, fait surgir en une seconde du néant un bras, une main, un regard, une fleur, une hallucination violente. Manet va les voir chez eux, et depuis il connaît sa voie. Rose sur rose, blanc sur blanc, taches vivantes, cela brille comme un bouquet, tout chante, rien n'accuse en saillie la forme, parce que rien ne s'oppose à elle dans l'espace empli de tons clairs qui l'environne ou s'échelonne derrière elle dans les fonds. Cela chante un peu fort parfois, mais jamais faux.

Cette suppression presque complète du passage, du retentissement intime du ton dans le ton voisin, cette vision pure et cruelle qui présente le monde comme une gerbe de fleurs vives, donne à la peinture de Manet quelque chose de discontinu, de heurté, comme un large morceau d'étoffe claire où des pièces différentes, mais aussi claires, seraient cousues çà et là. La chair, même celle qui porte la bouche et les yeux, n'a pas pour lui d'autre importance que le rose de la cravate enlevé sur le veston noir, la tranche rouge du livre qui saigne sur le tapis jaune, le drap du lit à reflets bleus, les reflets tremblés dans la glace des verres et des couteaux. Nature morte immense, un peu dispersée, décousue, mais d'une puissance telle qu'elle détermine encore, après quarante ans, l'invasion de la couleur dans la peinture et, derrière elle, toutes les audaces, toutes les splendeurs, tous les éclats rutilants et farouches de l'Orient.

Et puis, le premier des grands peintres depuis les essais trop rares de Watteau et de Chardin, — car Debucourt n'est qu'un chroniqueur pénétrant, spirituel, acerbe, et Boilly un nouvelliste bourgeois plein de bonhomie et de nuances — il cherche dans la rue même, dans les cafés, dans les jardins publics, l'émotion plastique et vivante qu'il traduira directement. Et comme il flâne les trois quarts du jour et travaille l'autre, en bon Parisien improvisateur et badaud, il trouve à chaque instant ce qu'il ne cherche même pas. Ce n'est plus du tout la rue dramatique que Daumier suscite puissamment

dans la boue brûlante qu'il sculpte, c'est la rue sans transposition avec sa lumière diffuse, ses couleurs vives, le papillotement de ses drapeaux et de ses étalages, c'est le café avec ses tables et ses vitres, ses fumeurs, ses femmes fardées, le jardin avec ses groupes sous les arbres, taches bruyantes où les vêtements, les mains, les cheveux, les visages rompent et renouent l'harmonie dans un désordre vigoureux. Eugène Lami, sans



Cl. Druet.

JONGKIND. Marine, aquarelle (*Coll. part*re).

doute, est un beau peintre du mouvement des rues, des courses, des jardins, mais l'apparat et le décor le guindent. Constantin Guys, à cette époque, est le seul qui sache aussi voir les formes passant comme un songe dans la poussière, le frémissement du soleil, la scintillation des joyaux et des lampes et laissant des images éternelles de l'instant fixé au vol. Mais l'art de Manet, qui a moins de profondeur, moins de style, moins de mystère, a plus de singularité, plus d'audace novatrice et exerce sur son époque infiniment plus d'action. Et puis, ça n'est

pas des croquis d'album, c'est de la grande peinture. Peinture limpide et lavée comme une aquarelle, dure et fraîche comme une faïence, échantillonnée comme une corbeille de laines, vivante comme un champ de fleurs, et de forme ferme et pure comme un laque japonais.

## VII

Manet révèle à Pissarro la peinture franche et sans ombres, Pissarro entraîne Manet à sa suite dans les champs et lui montre, par son exemple, et surtout celui du virtuose du groupe, Claude Monet, que le grand air supprime non seulement le modelé, mais le contour même des formes et substitue au ton local un échange infini de reflets dansants, enchevêtrés et solidaires où la forme hésite et se noie dans le flottement universel. Manet, suivant ses nouveaux amis, ne peindra plus guère qu'en plein air. Plus d'études à combiner dans l'atelier dont le jour atténué et triste étouffe les vibrations du libre espace, change les rapports colorés, accuse les formes arrêtées au détriment de leurs surfaces remuantes, condamne l'œil à revenir peu à peu à ses vieilles habitudes de dégradations progressives du jour trop artificiel à la trop morne obscurité. On va planter son chevalet dans les champs mêmes, et découper dans la nature son tableau, qu'on peindra tout entier dehors. Voici le bois de Courbet, avec sa pénombre verte, ses sombres feuilles étendues sur les cailloux et les ruisseaux. Mais le soleil perce les branches, met sur le sol et la chair des taches claires qui bougent, et l'ombre s'évanouit. Puis l'œil du peintre, d'abord ébloui par l'illumination solaire, se fixe, insiste, se rééduque peu à peu, distingue un fantôme d'ombre, là où d'abord il ne voyait plus rien. L'ombre même est de la lumière, elle est transparente, elle est aérienne, et les couleurs du prisme,

selon les mille tons voisins, l'incidence de l'éclairage, s'y décomposent et s'y transmuent en gammes de plus en plus nuancées et subtiles que nul n'avait jamais observées auparavant.



Cl. Druet

MONTICELLI. Portrait (*Coll. part*re).

L'objet, bientôt, n'a plus sa couleur personnelle, le soleil et l'ombre qui jouent, tous les reflets errants qui s'entre-croisent, les variations de la saison, de l'heure, de la seconde impressionnés par le passage du vent, l'interposition d'un nuage, pro-

mènent sur sa surface mille tons changeants et mobiles qui font de l'écorce du monde un vaste drame mouvant.

Quand les jeunes gens auront vu les peintures de Boudin, où l'espace marin brouille les agrès, les voiles, tremble avec la vapeur et l'embrun, les aquarelles du Hollandais Jongkind, où l'air, l'eau, la glace, les nuées sont un même abîme liquide aussi profond que l'océan, aussi transparent que le ciel, quand Claude Monet et Pissarro auront découvert, à Londres, la féerie dansante des noces du soleil, du crépuscule, du brouillard et de la mer dont les toiles de Turner aveuglent les regards, la rénovation de la peinture sera faite dans leur instinct. Pendant que Pissarro s'évertue à en formuler les principes, à recommander de choisir les seules couleurs du spectre, à en proscrire le mélange, à conseiller de les juxtaposer ou de les entre-croiser par virgules séparées, Sisley, Claude Monet, Renoir, Cézanne exercent leur œil à découvrir le mouvement incessant de la surface de la vie, ses changements de minute en minute suivant la marche du soleil, le gouffre infini et tremblant de subtils passages, de reflets complexes, d'échanges lumineux et de colorations fuyantes dont l'univers aérien est le théâtre continu.

Pissarro promène son apostolat dans les campagnes habitées. Il démontre, en peignant les toits rouges entrevus derrière les pommiers, les coteaux bas que le rideau des peupliers et la rivière bordent, que même quand on réalise, par une technique rigoureuse, le maximum du frémissement aérien et de l'éclat lumineux, on peut rester le poète le plus discret de l'intimité des choses, l'ami des pauvres maisons, celui qui sait que les arbres ont mille aventures admirables depuis leur pauvreté d'hiver jusqu'à leur richesse d'été, celui qui déroule avec tendresse l'humble mouvement des cultures sur les pentes, leur harmonie spontanée et mobile, toujours d'accord avec la lumière et le temps. Plus tard, quand il y voit moins bien, il peint de haut les grandes villes, les façades derrière les feuilles où mille tons vifs et subtils bougent dans l'argent diffus, la vapeur dorée sur le fleuve, le fourmillement lointain de la



Cl. Druet

MANET. Le déjeuner sur l'herbe, détail (*Louvre*).

chaussée et du trottoir. Renoir s'amuse à décomposer l'atmosphère la plus grise, la lumière la plus neutre, en prismes opalescents où les carmins, les rouges vifs, les roses, les bleus et les violets d'orfèvrerie et les gemmes réduits en poudre jouent avec le soleil sur la chair nue, pour poursuivre ses contours



Cl. Buloz.

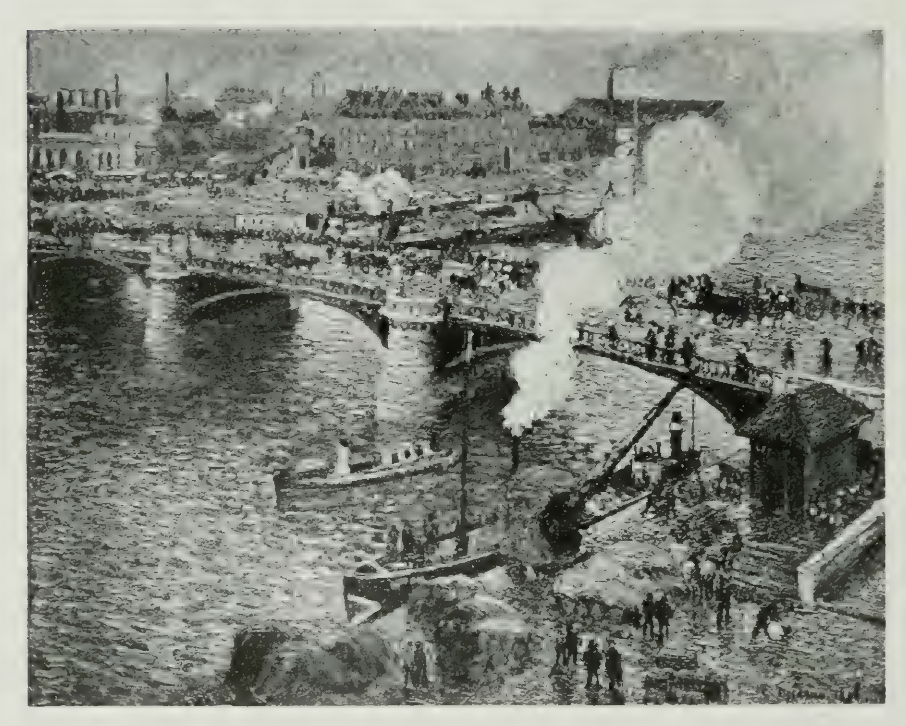
MANET. Le bar. (*Coll. part*re).

dans les ombres transparentes et redécouvrir peu à peu ses volumes profonds avec un émoi grandissant. Sisley dit les fêtes sur l'eau, les ciels floconneux où l'orage couve, le vaste frisson de l'air et des rivières autour des mâts à banderolles, les régates de banlieue, le passage du vent léger dans les feuilles et les herbes de la rive, et le tremblement moléculaire de l'espace uniforme et gris. Claude Monet est enivré par la lumière, et, à deux siècles de distance, répond par son lyrisme exaspéré

d'étendue libre, au lyrisme de Claude Lorrain enfermé dans l'architecture rigoureuse de la volonté et de la raison.

Il aperçoit le soleil avant tous les autres, même quand il n'est pas encore levé, même quand le ciel est couvert. A travers les nuages ou d'au delà la courbe de la terre, le soleil inonde l'univers d'une pluie pulvérulente de rayons que son œil est seul à voir. La nappe de clarté que le soleil répand sur le monde est pour lui une foule innombrable où errent et s'entre-croisent cent mille atomes colorés que les autres hommes voient d'un bloc. Il distingue du soleil d'été le soleil d'hiver, le soleil de printemps du soleil d'automne. Le soleil de l'aube et le soleil du crépuscule ne sont pas le même soleil que celui des dix ou quinze heures qui se sont écoulées entre son lever et sa chute. De minute en minute, il suit son apparition, sa croissance, sa décroissance, ses éclipses soudaines et ses brusques retours sur la surface immense de la vie dont chaque saison, chaque mois, chaque semaine et le vent et la pluie et la poussière et la neige et le gel changent le caractère et le timbre et l'accent. Voici cent images de la même eau, cent images des mêmes arbres et ce sont comme le rire et le sourire et la souffrance et l'espoir et l'inquiétude et la terreur sur la même face humaine, suivant que le plein jour ou la grande ombre y règne ou tous les degrés qui séparent la grande ombre du plein jour. Certes, la forme est là encore, mais elle fuit et se dérobe comme celle de ces visages si mobiles que l'expression de leurs yeux et de leurs lèvres semble flotter devant eux. Quelle est, chez cet homme si vivant, la part de la théorie? Nulle. Elle s'adapte étroitement au besoin de la minute et utilise, pour justifier la forme d'art que, chez Pissarro par exemple, elle prétend régenter, les systèmes scientifiques en vogue à ce moment-là. Mais qu'importe. Ce qui est là, c'est de l'eau, c'est du ciel, c'est une immense et changeante lumière où apparaissent vaguement des palais, des ponts, des arbres, des falaises, des tours qui tremblent dans la mer et la rivière en un échange universel, subtil et dansant de reflets tous teintés d'autres reflets, d'ombres mouvantes et transpa-

rentes, de brusques coins inattendus de ténèbre et de clarté. Voici des étendues marines, voici des voiles, voici des nuages qui flottent entre le ciel et la mer. Voici la morne profondeur et l'écume illuminée, voici des fantômes de fleurs sous la surface des étangs. Voici l'ombre des feuilles mêlée dans les



Cl. Durand Ruel.

PISSARRO. Rouen, temps mouillé (*Coll. part$^{re}$*).

ruisseaux vivants à l'ondulation des algues. Voici tout ce qui passe et tremble et ne pouvait s'arrêter avant lui et qui continue à passer et à trembler quand il l'arrête. Voici le brouillard. Voici le verglas et le givre. Voici les fumées traînantes des trains et des bateaux. Voici l'odeur des herbes brûlées, des herbes fleuries, des herbes humides. Voici le brusque frisson froid qui glace les couleurs du monde avec le vent. Quand il

Cl. Buloz.

Cl. Monet. La vague. (*Collect. particul.*).

peint les pierres des façades, les jeux du soleil et de l'ombre et de la brume et des saisons les font remuer comme la surface des arbres, comme les nuées de l'air, comme le visage des eaux. Il est le peintre des eaux, le peintre de l'air, le peintre des miroitements de l'air dans l'eau, de l'eau dans l'air et de tout ce qui flotte, oscille, rôde, hésite, va et vient entre l'air et l'eau. Une ombre passe, on ne voit plus palpiter au fond d'elle qu'une vague lueur, une flèche lointaine, la crête d'un petit flot, une illumination survient, tout réapparait une seconde pour se dissocier tout de suite et se noyer dans le soleil. Ici c'est Venise, ici Londres, ici quelque fleuve français, quelque canal de Hollande, ici la mer de Normandie, partout l'empire illimité de l'air, de la lumière, du crépuscule et de l'eau.

Claude Monet a vu, certes, les estampes des Japonais qu'Ingres recherchait déjà et dont l'influence, manifeste chez Manet, chez Guys, chez Whistler, chez Degas, chez Redon, chez Lautrec, grandit d'année en année en Europe à partir du milieu du siècle jusque vers sa fin. Comme elles, il tend à exprimer les jeux de physionomie du visage de la terre et les reflets de l'espace dans ses yeux qui sont les fleuves et la mer. Mais, tandis qu'Hieroshigé ou Hokusaï réunit, dans une image unique, cent mille impressions dispersées d'un bout à l'autre de ses jours, Claude Monet, dans l'impression d'une seconde, donne cent mille images possibles de la saison et de l'heure où cette seconde a sonné. Et le schéma oriental et l'analyse occidentale arrivent au même résultat.

Pour la première et seule fois, sans doute, dans l'histoire de la peinture, le nom qu'on a donné à ce mouvement (1) lui convient, si du moins on le limite aux œuvres de Claude Monet et de Sisley, à la plus grande partie de celles de Pissarro et aux premiers essais de Cézanne et de Renoir. Il est la sensa-

(1) En 1874, le public lui-même, dans son indignation, créa spontanément le mot d'*Impressionnisme*, d'après le titre d'une étude de Claude Monet : *Impression.*



Cl. Bulloz.

Cl. Monet. Londres (*Coll. part^re*).

tion visuelle fulgurante de l'Instant, qu'une longue et patiente analyse de la qualité de la lumière et des éléments de la couleur a permis à trois ou quatre hommes de fixer au vol dans leur complexité infinie et changeante. Il néglige la forme des choses, il perd de vue, dans sa recherche des échanges universels, la ligne qui les délimite et le ton qui les définit. Il ne voit plus que la vibration lumineuse et colorée de l'écorce de la nature. Mais, quand il décroît et se transforme, il a nettoyé l'œil des peintres, enrichi leurs sens d'un énorme trésor de sensations directes que personne n'avait éprouvées aussi subtiles, aussi complexes, aussi vivantes auparavant, doué leur technique d'un instrument ferme et neuf et travaillé, par son intransigeance même, à la libération future de l'imagination jusqu'alors prisonnière d'un idéalisme plastique et d'une contrainte littéraire qui avaient donné tous leurs fruits depuis quatre ou cinq cents ans.

## IX

C'est immense. Et pendant trente ans, tous les yeux, pour cela, se sont fixés sur lui. Tandis que les Impressionnistes poursuivaient, à travers les résistances les plus aveugles et les plus intéressées leur conquête de la lumière, les mouvements antérieures ou parallèles au leur s'achevaient, se continuaient ou s'ébauchaient à côté d'eux ou en eux-mêmes sans qu'on s'en aperçût. C'était la conséquence irrésistible de la dissociation sociale qui marchait du même pas. Entre la construction solide des artistes issus de la Révolution et de son expression romantique et la fragmentation infinie des recherches qui se tentaient, il y avait la distance même qui sépare l'idéal moral de la conquête bourgeoise, des besoins naissants qu'elle-même avait délivrés. Corot, Daumier, Millet, Courbet, Puvis de Chavannes

vivants semblaient morts depuis des années. Tout ce qui était nouveau, tout ce qui était inattendu ou personnel, on le nommait *Impressionnisme* pour exprimer sa haine ou son amour. Lépine, si classique par ses notations fines et nettes des aspects moyens de la nature, et d'ailleurs influencé par le groupe, fut confondu avec lui. On s'obstina, même après leur évolution



Cl. Durand Ruel

SISLEY. Les moulins, hiver (*Coll. part*re).

dernière, à ranger dans l'Impressionnisme Cézanne et Renoir. On confondit ses visions de grand jour et ses analyses de lumière avec les symphonies obscures et les analyses de ténèbres de l'Américain Whistler, amateur adroit et subtil épris de mystère et de lueurs dans l'ombre, mais comme lui issu de Delacroix, de Courbet, de Manet, des paysagistes du Japon. En marge de lui, et l'annonçant quelques années d'avance, on ne vit pas bouger, dans la pénombre, les jets de flamme courts

et confus de Monticelli. On rangea sous sa bannière Degas et Toulouse-Lautrec qui n'avaient, le premier surtout, à peu près rien de commun avec lui.

Cependant ces confusions s'expliquent. Le naturalisme des dernières écoles du siècle, dont Courbet est l'initiateur apparent, dont le mouvement scientifique est le prétexte certain mais dont on peut trouver les origines multiples et le cheminement secret dans tous les rêves sociaux et toutes les réalisations plastiques qui, depuis la Révolution, ont remué les sources du sentiment et de l'action, se présente, dans son ensemble, comme une conquête ardente des éléments du réel. Mais, sous l'écorce des théories et des systèmes, sous la surface ondoyante des aventures et des mœurs, ce qui persiste, c'est le tempérament de l'homme, le mode suivant lequel chacun prend possession, en traversant la vie de son époque, de l'esprit qui circule et se fixe dans les formes de l'univers. Le naturalisme, sans doute, ne connaîtra plus que l'objet, se soumettra trente ans de plus en plus étroitement à son empire, il s'interdira de transposer, d'imaginer, de composer, d'inventer, de réclamer au mythe et à l'Histoire des motifs, il ne voudra plus qu'ouvrir la fenêtre, copier la rue et ceux qui la traversent, le ciel, les arbres, les marchés, les assemblées, ce qui se passe et ce qui passe. Seulement on verra celui-ci, dans ce monde concret, saisir la matière elle-même, la densité, la saveur, la nature extérieure évidente de l'objet. Un autre sa couleur, les reflets qu'elle accueille et renvoie, les combinaisons, sur sa surface nuancée, de l'ombre et du soleil. Celui-là sa forme, la ligne qui la décrit et l'isole, son caractère, son accent. Et, dans la forte unité naturaliste qui délivrera la peinture du boulet des recettes et des dogmes, du carcan de l'idéal abstrait, celui-ci suivra les traces d'Ingres, celui-là de Delacroix, cet autre de Daumier ou de Corot et cet autre de Courbet, et tous l'ardent mouvement vers la couleur et la forme vivantes qui caractérise la peinture depuis David.

C'est ce qui donne aux derniers mouvements du naturalisme cette allure dissociée, à la fois analytique dans ses direc-




Cl. Druet.

DEGAS. Les repasseuses (*Coll. partre*)

tions et ses recherches, lyrique dans son sentiment, comme toute prise de possession de quelque chose d'inconnu. De Delacroix à Seurat, Signac, H.-E. Cross, par les Impressionnistes, il n'y a pas d'interruption. Mais tandis que la joie paraît monter et s'élargir à mesure que se rapproche la conquête du soleil, avec la vibration des paysages du Sud portée à son



Cl. Druet.

DEGAS. Danseuses (*Coll. partre*).

apogée de violence, d'éclat, de fourmillement et de mouvement lumineux, la dissociation s'accentue et d'analyse en analyse aboutit à l'impasse d'une technique picturale d'où elle ne peut s'évader (*a*). D'Ingres à Toulouse-Lautrec, par Manet et Degas, à Seurat, le puissant et musical et grave initiateur du pointillisme, le poète des formes silencieuses errant dans le frisson des airs, au bord des eaux ensoleillées et à ses successeurs, nulle déviation de direction et d'influence. Mais le réa-

lisme passionné et sensuel d'Ingres, coloriste et plastique de Manet, s'affirme chez Degas documentaire, frise l'anecdote chez Toulouse-Lautrec et tourne, chez leurs successeurs, à l'illustration, à la chronique quotidienne et même à la caricature.

Du moins, dans ce sens-là, l'étude de la forme et du geste en action dans la rue, l'atelier, le café, le théâtre, les courses et les bals a-t-elle atteint le plus aigu de la vérité immédiate et du caractère concret. Nulle volupté, nulle ivresse à rejoindre, par delà la forme et l'objet, l'espace errant, le domaine infini de la communion musicale où l'intuition fait converger toutes les lignes, tous les volumes, toute la succession des plans, tous les rapports, tous les échos de l'harmonie. Mais, chez Degas, une volonté sèche, un trait tranchant comme un couteau. Qu'il s'agisse d'une blanchisseuse pesant sur le fer des deux mains, ses épaules et ses bras nus, d'un groupe de danseuses s'entraînant au foyer pour assouplir leurs jointures, de longs chevaux de course rentrant à l'écurie par la pelouse, le geste est tellement exact bien que le muscle ne soit pas visible, qu'il semble suivi et disséqué selon le fluide qui le sculpte, avec une pointe d'acier. Tout, dans le jour diffus paraît livide, tout prend l'aspect meurtrier des accessoires de verre et de métal que la vie moderne impose à ceux qui en cherchent l'oubli dans le plaisir machinal. Les faces semblent éclairées par les reflets hâves des tables de café, des cuillers, des soucoupes, des absinthes sur les comptoirs. Les corps anguleux et flasques accroupis dans le tub blafard où l'eau ruisselle rendent l'hygiène triste comme un vice caché. Maigres formes, où les os saillent, pauvre aspect, aigu et disloqué de la machine animale quand elle est vue de trop près, sans amour, avec le seul souci impitoyable de la décrire en son action précise qu'aucune pudeur ne surveille et qu'aucun élan lyrique n'héroïse derrière des yeux trop clairvoyants. Haute tenue dans la vision sans innocence, détachée du souci de plaire, avide de savoir pour décrire, de décrire pour savoir. Sacrifice constant à l'expression du geste, obstinément cher-

ché dans les actes les plus précis de la toilette, l'enjambement de la baignoire, les bras levés pour tordre ou peigner les cheveux, la pression de la serviette ou de l'éponge sur les seins. Dès que ses yeux aigus surprennent la maigreur des coudes,



Cl. Druet.

TOULOUSE-LAUTREC. La danse mauresque (*Coll. part*^re^).

la dislocation des épaules, le brisement des cuisses et l'aplatissement des hanches, il dit tout cela sans pitié. Il est cependant étrange que cet Occidental épris de la vérité la plus désintéressée, fasse songer souvent à quelque peintre oriental cherchant à noyer dans les tons les plus riches et les plus rares,

à tout instant rompus, chatoyants, mourants, renaissants, le désenchantement de son esprit. Art cruel, que les flammes et les ombres promenées sur la chair par les feux de la rampe rendent plus cruel en accusant les creux, les bosses mais où parfois, quand le pastel s'allume et flambe, un éclair poétique brille, évoquant, avec ses ballerines emportées par le tourbillon de la danse dans leurs gazes et leurs fards étincelants, quelque songe trop bref où l'âme d'un Watteau aigri revenue rôder sous les lustres y verrait voler et se casser les ailes des papillons phosphorescents.

Chez Toulouse-Lautrec, ce sec éclair paraît s'éteindre. La cruauté insiste, tourne au sadisme, fait saigner les bouches flétries, meurtrit les paupières, huile les pauvres cheveux plats, rend plus maigres et plus blafardes les misérables chairs qu'on achète et qu'on vend sur le marché. Buveurs blêmes, pâles femelles, éclat morne des zincs, tristesse mécanique des concerts et des bals, dessous moisis, odeurs de pharmacies et de pommades, tout ce qu'un siècle fort traîne après son armée conquérante de bêtes d'amour efflanquées pour consoler de vivre ses blessés et ses malades, Toulouse-Lautrec l'évoque violemment avec son trait soubresautant, sa couleur aigre, sa composition disloquée. Face sinistre du plaisir, dernière protestation instinctive du christianisme à l'agonie contre l'ivresse montante d'un univers accepté.



Cl. Giraudon
DALOU. Torse de femme, étude.

## X

C'est donc à cette œuvre âcre et suraiguë que l'analyse aboutit. Le pessimisme romantique, avec sa puissance lyrique qui s'enorgueillit de souffrir, magnifie la volupté. Mais, comme il appuie trop fort sur ses conclusions amères, il mène droit à ces images après lesquelles il n'y aura plus d'espoir que dans une Illusion nouvelle. Voici Renoir, voici Cézanne qui préparent un monde inconnu. On dirait, bien qu'ils soient à peine plus jeunes que le dur Manet, que le cruel Degas, et plus vieux que le sinistre Lautrec, on dirait qu'ils appartiennent, Renoir surtout, à un siècle nouveau. Le monde accepté dans sa force indifférente, la joie sensuelle reconquise, tout cela qui est contemporain de ces œuvres nettes et sombres, ne mûrira dans les esprits que vingt ou trente ans plus tard. Ce que l'âme française de leur époque, fatiguée par cent années d'un des plus puissants efforts de l'Histoire, pénétrée par le désenchantement tragique de Schopenhaüer, par le Christianisme sensuel de Wagner, par l'immense rumeur désespérée du roman russe, sent à cet instant de plus rapproché d'elle, ce sont les suprêmes sursauts de la souffrance romantique qui accroît son amertume au contact du réalisme clairvoyant dont le développement l'accompagne et lui fournit des aliments nouveaux. Même et peut-être surtout quand il sait et raisonne, le cœur aime l'Illusion. Pendant que les écrivains et les peintres documentaires poursuivent dans la solitude leur enquête sans pitié, le romantisme de Carrière et de Rodin absorbe dans le bruit de son essor lyrique la voix de la vérité qu'ils savent, et fait un passage héroïque entre la connaissance où leur temps s'enfonce et s'acharne et l'ivresse du futur qu'ils sentent grandir en eux.



Cl. Buloz

EUG. CARRIÈRE. Son portrait (*Coll. part*[re]).

A leurs débuts, Carrière et Rodin sont des réalistes exacts, l'un assez hésitant, un peu trop moral et mou, l'autre pénétré par le double courant d'une pratique sobre de tailleur de pierre et d'une éducation académique qu'il n'est pas assez cultivé pour approfondir ou repousser. Et voici les premiers portraits collectifs de la famille et de l'enfance où la technique de Whistler sans doute, de Courbet probablement, à coup sûr du bon peintre Fantin-Latour et surtout de Renoir dont Carrière a vu les mères et les enfants nus, les chairs pulpeuses et brouillées, laisse des traces, et le jeune *Age d'airain* dressé au seuil des temps nouveaux comme une image antique à peine effleurée par leur inquiétude énervée. Puis, chez le sculpteur, avec l'esprit qui s'élève et le savoir qui s'élargit, grandit un mouvement lyrique qui va faire éclater la forme ancienne pour libérer des rythmes neufs. Chez le peintre, la pensée sentimentale que Millet a mise en chemin et qui, après s'être affermie dans l'esprit sculptural de Daumier aboutira, en traversant l'idéalisme social du siècle, aux formes parfois épiques mais presque toujours théâtrales et creuses du sculpteur belge Constantin Meunier, prend un accent didactique et métaphysique qui la fera trop vite accepter par les littérateurs et oublier par les peintres. Il sait par Daumier, par Rodin, la puissance des volumes expressifs où toute la lumière tombe, il a découvert l'esprit qui circule de forme en forme et du dedans les rétracte, les bossèle, les frappe comme un métal. Alors il suit cet esprit seul, la forme n'est plus qu'un signe symbolique qu'il n'a pas assez étudié et dans lequel il veut précipiter, avec l'amour qui soude et noue, le torrent de la vie universelle roulant de son âme à son cœur. Dans sa vague arabesque, dans ses courbes sinueuses et continues qui font de ses groupes enlacés comme un seul bloc de vie où le lait et le sang, l'ivresse charnelle des mères, l'avidité gloutonne des enfants coulent sans interruption pour arrondir les poitrines offertes, sculpter les crânes blottis, réunir les bras qui se cherchent, la grande idée transformiste apparaît pour la première fois volontaire et consciente dans la peinture. Trop volontaire, trop consciente, car

il ne voit plus qu'elle, veut l'exposer et l'imposer et ne pétrit plus que trop mollement autour d'elle son argile à peine animée de rouges et de gris où les ombres parfois sont creuses, où les saillies parfois sont gauches et les étreintes souvent ballonnées comme une matière inconnue d'où le squelette et les



(Cl. Piazza)

Eug. Carrière. Le sommeil (*Coll. part*re).

muscles seraient absents. En outre, on y devine un irrésistible besoin de subordonner au sentiment moral l'ivresse plastique qui chez les héros de la peinture subjugue, domine et entraîne à sa suite le plus haut sentiment moral. Mais une grande idée y veille, qu'on voit tâtonner dans les mouvements ataxiques des nouveau-nés, monter dans la croissance des enfants, s'allumer dans l'ouverture sur le monde de leurs yeux étonnés et qui éclate avec noblesse dans les images qu'il a données du visage de quelques hommes et de son propre

regard. Pensée puissante, œuvre incertaine, très haute par le sentiment, mais que d'inconciliables forces désagrègent et d'où quelques sommets lointains seuls émergent de la brume accumulée dans les fonds.

Chez Rodin, le dernier des grands romantiques, qui semble réunir en lui, multipliées, la puissance lyrique des plus hautes natures du romantisme et l'impuissance structurale de ses plus pauvres inspirés, le souci d'exprimer l'esprit qui circule dans tous les éléments d'un groupe baisse, au contraire, d'œuvre en œuvre, à mesure que s'accentue la force du morceau vivant, du volume déterminé par le sommet du mouvement, du jeu des clartés et des ombres sur la surface vibrante où l'onde musculaire court. Souvent — trop souvent, hélas! — les gestes se contorsionnent, la préoccupation fâcheuse d'aller plus loin que la plastique, de courir après le symbole, crée des étreintes disloquées, des volumes désorbités, des attitudes impossibles, tout un désordre littéraire où l'énergie du praticien fond comme une cire au feu. Même dans ses meilleurs jours, il vit et crée par paroxysmes brefs qui le traversent en éclairs avec la sensation brûlante. Il y a de l'Impressionnisme chez lui. Il ne s'attarde pas à relier le centre de sa vision à tout ce qui la prépare ou la propage autour d'elle par des lignes sinueuses et des passages continus. Elle est là, seule, tragique, comme un cri dans le silence. Il n'est pas même nécessaire, pour l'exprimer, d'ajouter une tête ou des bras à un torse, ou, sous une face et un cou, d'établir un torse qui les porte. Un ventre frissonnant, une poitrine remuante, une tête tourmentée, bosselée, creusée, impérieusement vivante où le sang, le fluide nerveux, la pensée battent, faisant paraître toutes choses neutres et mornes alentour, cela suffit. Une indication de mouvement, une tache sur un dessin, une vibration colorée qui déborde ou laisse déborder ses lignes, comme une éclaboussure de flamme qui se tord, s'affaisse ou s'élance, et voici le frisson de ce qu'il y a de plus furtif et de plus fulgurant dans l'esprit même de la forme par qui sa vie mystérieuse nous pénètre incessamment.

L'expression. Tout est sacrifié à cette indéfinissable chose. Jamais Rodin n'a tout à fait compris les sculpteurs français du Moyen Age dont il s'est réclamé longtemps et qui manifestaient tant d'équilibre et de mesure dans leur souci dominant de dire ce qu'ils sentaient, pas plus qu'il n'a saisi tout à



Cl. Buloz

EUG. CARRIÈRE. Le baiser (*Coll. part*re).

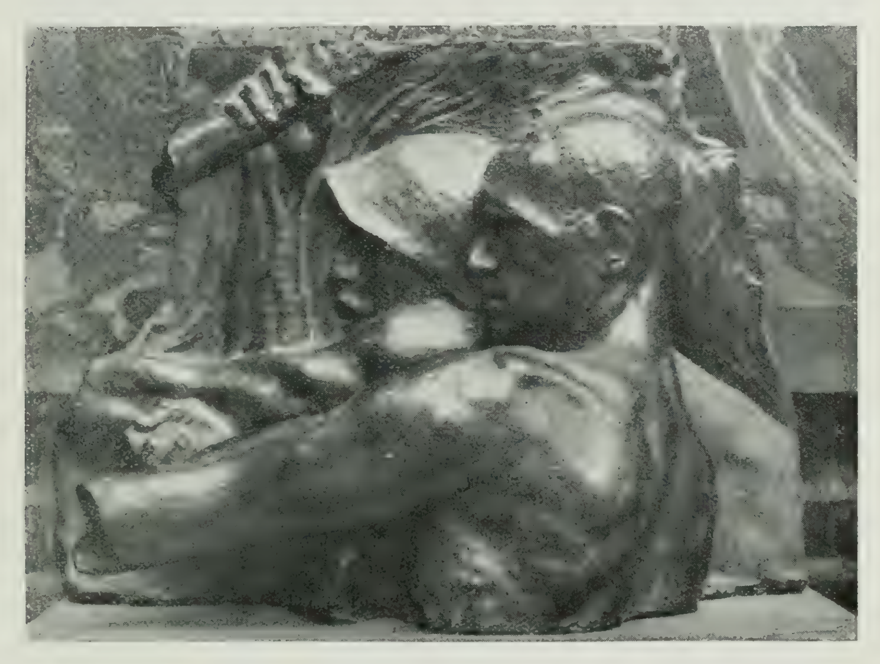
fait le sens de la sculpture philosophique de la Grèce vers laquelle il ira plus tard, dans ce qui la prolonge au delà de l'instant qui passe et ce qui fait retentir ses échos par delà l'espace où elle vit. Et cela n'est pas nécessaire, et cette préoccupation de chercher dans le passé des répondants est peut-être ce qu'il y a en lui de plus petit et de moins pur et ce qui l'a trop souvent poussé à des supercheries plastiques où som-

brerait son œuvre, si une force sensuelle et spirituelle supérieure à sa culture ne la soulevait presque toujours.

Au fond, comme tous les romantiques, ce sculpteur est peintre avant tout, et plus qu'aucun d'entre les romantiques impropre à dresser un ensemble monumental où l'architecture du monde apparaisse en résumé. Toutes les palpitations, tous les soubresauts intérieurs de la vie expressive font une ondulation sonore que recueille la lumière à la surface de la forme pour la faire vibrer comme une corde sous les doigts. La danse y fait entrer ses frémissements musculaires, les sanglots de la musique convulsent ses profondeurs. Depuis Rembrandt, nul n'avait fait si puissamment monter du dedans des masses vivantes l'esprit vivant qui tend ou brise ou relâche les muscles, gonfle et fait remuer les seins, roule et ravine les ventres, arrête les os du visage et s'échappe des yeux ouverts.

C'est ainsi que la force souterraine modèle irrégulièrement la face ravagée du sol. La sculpture de tout le siècle a assez travaillé pour porter au point culminant des attitudes en action, le fluide interne qui les sculpte. Tandis que Pradier, l' « Athénien de la rue Bréda », continue Falconet, Clodion, Chinard en déshabillant dans son entresol parisien des déesses faciles, Rude transporte dans la pierre le mouvement. Le grand Barye qui, près de Rodin, semble calme comme un antique parce qu'il conçoit la forme par l'ensemble, en architecte, et construit organiquement, le répand et le distribue par les muscles et le squelette, l'accumulant dans les mâchoires et les pattes, tendant sous les plans qui vibrent son énergie entassée. Le mouvement se ramasse et bondit, craque dans les os broyés, se fronce au mufle des fauves, brille au ras de leurs têtes plates avec leurs yeux de pierre ardente, couche leurs oreilles droites sous la colère ou la peur. On dirait que l'artiste en capte toutes les sources éparses et cachées ou frémissantes dans le monde, pour les concentrer dans la masse agissante ou au repos, battante de palpitations et parcourue d'ondes de force, comme les Egyptiens concentrent dans leurs

monstres composites la lumière et l'esprit errants. Dalou, — d'abord bien trop vanté, ensuite un peu trop oublié pour des raisons politiques, — le surprend quelquefois dans les plis d'un torse de femme, les creux douillets, les fossettes, les courbes grasses de sa chair. Carpeaux le voit jaillir de



C. MEUNIER. Bas-relief, bronze. Cl. Druet

toutes les surfaces, le fait éclater dans les dents, les bouches, les regards, les pieds, les mains, les genoux, les cheveux, toute la peau nue, arrachant des flammes dansantes à son tourbillon frénétique où roulent les membres nerveux, les torses dodus, les poitrines rondes, au son des musiques de fête qui mènent un monde brillant, léger et cynique jusqu'au fossé plein de sang. Le mouvement y tourne en cercle, vivifiant tout, mais ne sachant où se fixer. Rodin vient l'y recueil-

lir aux seuls sommets qu'il anime, et, pénétrant par eux jusqu'à son centre, jusqu'au foyer brûlant d'où il s'épanche, il les y rattache directement, n'apercevant plus sur toute l'écorce de la vie que l'impulsion vivante qui sourd de ses profondeurs.

C'est par là qu'il exprime, avec un lyrisme dramatique, ce qu'il y a en elle de plus insaisissable et aussi de plus permanent. L'amour le hante, parce que c'est l'amour qui réalise dans les formes qui se cherchent et se soudent à son appel, la plus forte expression des formes rendues à leur fatalité tragique et roulées dans l'indifférence à la morale et à la mort par une puissance plus haute que la morale et la mort. *Eve* a beau cacher son visage entre ses bras, elle est victorieuse, elle traîne après sa chair déjà affaissée et flétrie les hommes, les bêtes, les plantes, les océans, les astres, tout un troupeau d'esclaves obéissant à son odeur, comme le flot des feuilles mortes court dans le sillage du vent. Voici des couples pitoyables, soudés par la ventouse de l'amour. L'homme veut fuir les lèvres qui se tendent, arracher sa peau dévorée à l'autre peau dévorante, élever son torse d'athlète au-dessus des seins qui ondulent et respirent comme la mer. Il ne peut pas. Il y tient par son âme même dont le lyrisme et la révolte confondus bouillonnent à tous les contacts des couples éperdus qui cherchent, dans leur fusion commune, l'oubli de la pensée et du néant. Quand l'étreinte se dénoue, il y a du sang caillé sur les ventres qui retombent et les membres ouverts et mous comme ceux des suppliciés. Les corps roulant à tous les flux et les reflux du spasme sont comme des damnés de Dante qu'une brûlure centrale attire et repousse à la fois. Il est impossible à l'esprit de s'arracher de la chair et du sol parce qu'il y a, dans la chair et le sol, un esprit plus universel dont il n'est qu'un fragment tournant dans l'étendue autour de sa force immobile et cherchant à lui échapper. La *Main de Dieu* où dort la forme embryonnaire n'aurait qu'à se fermer pour écraser la larve intelligente qui palpite et s'ébauche dans le limon primitif. Le *Penseur* qui se crispe au sommet de la porte



Cl. Bulloz

RODIN. Eve, bronze (*Musée Rodin*).

par laquelle on entre aux Enfers est animé de la même étincelle qui convulse autour de lui la naissance, la jeunesse, l'amour, l'agonie et la mort. La volonté n'étant pas aussi puissante que la faim, *Ugolin* rampe, comme une bête immonde, sur les poings et les genoux. Les portraits tiennent à la terre qui monte en eux de toutes parts avec l'âme et sa majesté. Le *Balzac* est pareil à ces menhirs que les forces élémentaires semblent dresser sur nos chemins. Le *Claude Lorrain* a des bottes éculées, un maintien balourd, des gestes gauches, mais son visage est ébloui. Et si l'*Apollon* dont chaque pas fait sourdre le soleil a vaincu l'hydre, ses deux bras restent cloués à la pierre d'un piédestal.



RODIN. Torse de femme, plâtre.

On dirait que Rodin est monté du sol et de la chair pour atteindre le point tragique où Michel-Ange descendait des cimes de l'intelligence et pousser le cri de la terre au-devant de celui qui apportait le cri du ciel. Qu'ils partent des sens ou de l'esprit, le pessimisme matérialiste et le pessimisme chrétien se rencontrent à moitié route pour enseigner, par l'orgie ou la connaissance, le déses-

poir. Obstination incroyable des natures les plus grandioses à n'accepter ni leurs sens ni leur âme. Sublime aussi, puisqu'il semble que ce conflit soit nécessaire, tous les mille ou deux mille ans, à la conquête d'un équilibre plus haut entre les sens et les âmes, et de la résignation à l'ivresse de vivre multipliée par leur accord.



RODIN Cl. Druet



RODIN.



*Aix-en-Provence* (Cl. N. D.).

# LA GENESE CONTEMPORAINE

## I

Si l'œuvre de Cézanne ne traduisait avec une puissance singulière un désir et une volonté de caractère tout à fait général, elle n'aurait pas conquis soudain cet ascendant qui a dépassé la France et fait refluer vers elle l'Europe, en quête d'un ordre intellectuel nouveau. Alors que l'impression fugitive et le fait non commenté constituaient autour d'elle le

motif innombrable et pourtant si vite épuisé de la littérature et de la peinture, elle apparut comme un refuge grossièrement, mais solidement édifié, éclatant de sombre harmonie, où l'artiste pourrait trouver des éléments de généralisations nouvelles et qu'il était contraint de traverser. Elle présentait avec l'Impressionnisme un caractère d'opposition trop radical pour qu'on n'ait pas été tenté de condamner, au nom de Cézanne, ce mouvement de purification et de recherche qui nous fut si nécessaire. C'est le jeu de bascule ordinaire d'action et de réaction. En réalité, l'œuvre du maître aixois continuait, complétait et terminait l'Impressionnisme et rassemblait, en vue d'une construction neuve, les matériaux de choix qu'il avait apportés.

L'œuvre de Paul Cézanne a même été longtemps confondue avec celle des maîtres de l'Impressionnisme. Il occupait au sein du groupe une place secondaire, y figurait un peu à l'arrière-plan, entre Guillaumin et la charmante Berthe Morizot. C'était bien naturel. Il avait leur âge. Il était devenu, aux temps difficiles, leur compagnon. Il exposait avec eux. On l'englobait dans la même réprobation, bien qu'il fût déjà en avance, et que le Philistin de 1875, qui condamnait Claude Monet au nom de Delacroix ou de Courbet, ne pût prévoir que le Philistin de 1900 condamnerait Paul Cézanne au nom de Claude Monet. Il avait connu les fondateurs du groupe vers 1862, où il rencontra, à l'atelier Suisse, le bouillant Pissarro qui l'initia à la peinture de Courbet. Zola, son camarade d'enfance, l'amena chez Manet. Sa sensibilité tendue et farouche aima l'indépendance d'allure de ses nouveaux amis, leur ardeur passionnée, la force d'enthousiasme que dégageaient leurs propos. Il les suivit à Auvers-sur-Oise, où il lui révélèrent le jeu des reflets sur les surfaces, où il surveillait avec eux le passage du vent sur l'eau, l'ondulation éternelle des feuilles, l'ombre que les nuages promènent sur le sol et les toits rouges des maisons à travers le tremblement des pommiers et des cerisiers en fleur. Il leur dut de conquérir sur l'éducation et l'habitude la propreté de l'œil, la probité de



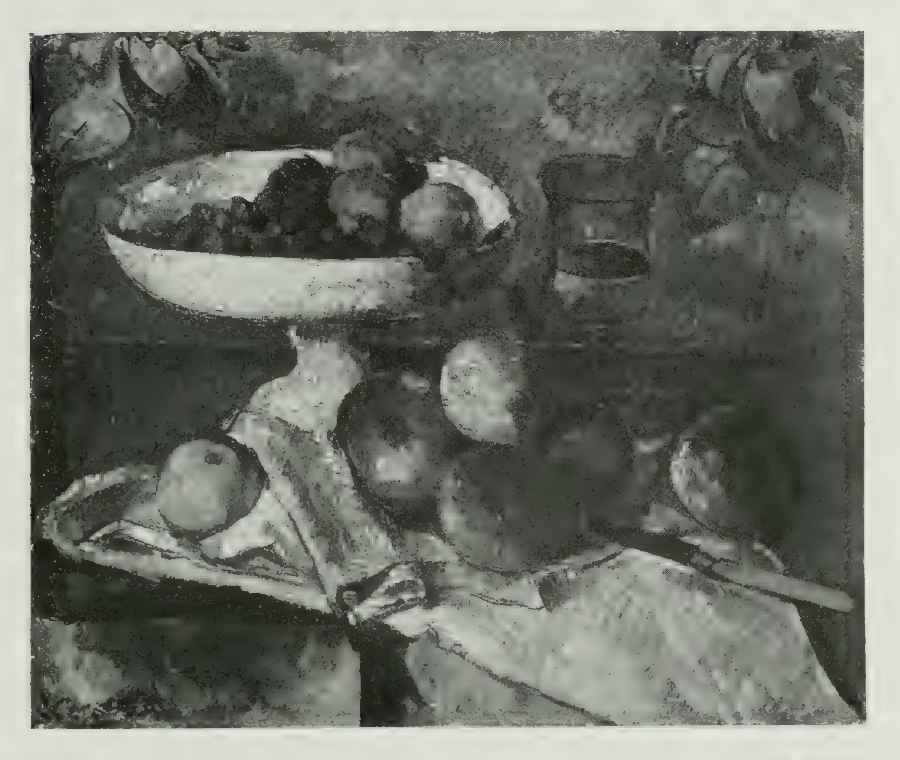
Cl. Druet

CÉZANNE. Femme cousant (*Coll. part*re).

l'intelligence, la force originelle et inconnue du sang. Avec leur aide il secoua les influences qui le tyrannisaient depuis quinze ans, Courbet, puis Daumier, puis Delacroix, puis, bien qu'on l'ait moins vu, Corot, puis, en remontant plus haut sur la trace des âmes, Rubens, Véronèse, Michel-Ange. Il leur fut redevable de la liberté qu'il conquit péniblement et lentement sur la séduction despotique des grandes œuvres, de considérer les héros de la peinture non comme des guides qu'on a le devoir de suivre, mais comme des témoins qu'on a le droit d'invoquer. Quand il revint à Aix-en-Provence en 1879, il était encore loin de percevoir en lui-même le choc régulier et puissant des rythmes inconnus qu'il nous apporta plus tard. Mais il avait du moins une palette claire et pure, la face mouvante du monde imprimait dans sa sensibilité ses images les plus fuyantes, les plus vivantes, les plus libres d'interprétation littéraire ou sentimentale. Cela c'est à Claude Monet, à Pissarro qu'il le devait. Jamais il ne l'oublia.

C'est à Aix même qu'il était né, quarante ans auparavant. C'est à Aix qu'il avait vécu une enfance studieuse et sauvage, qu'il avait appris de Virgile l'amour du sol classique et de la mesure dans l'art, qu'il avait, avec le jeune Zola, dépensé ses jours de vacances en petit faune ivre de soleil et d'eau fraîche, passant des nuits au fond des bois, des heures brûlantes dans les rivières, séchant sa peau écorchée au vent éternel qui roule dans le couloir du Rhône la poussière des routes et le marbre pulvérisé des cirques et des aqueducs. Quand il y revint, il était seul. Plus d'illusions païennes, plus d'amis. Une arme certes resplendissante, mais maniée maladroitement. Autour de lui l'indifférence, la médisance, la sottise, le préjugé, l'incompréhension totale de ce qu'il était, de ce qu'il voulait, de la sensibilité torturante qui le poussait à se réfugier en lui-même, à éviter les visages connus, à fuir les conversations et les visites obligées qui forment les trois quarts de l'aventure provinciale. Ce rentier sauvage et mal vêtu qui faisait de la peinture était décidément un fou. On en parlait avec sévérité. Il était d'ailleurs ridicule, propre certes, mais l'habit

taché, et son nez rouge, ses paupières larmoyantes, sa barbiche tordue, ses allures pourchassées ameutaient les polissons. Les pauvres l'aimaient, car il tenait ses mains ouvertes. Mais nul ne le prenait au sérieux. Quelques-uns l'exploitaient. Et d'ailleurs, comme il ne voulait pas qu'on lui mît « le grap-



Cl. Druet

CÉZANNE. Nature morte (*Coll. part*[re])

pin dessus », il se contractait comme de la vie trop sensible que tout choc extérieur hostile ou trop rude blesse jusqu'en ses profondeurs.

Il souffrit. On ne le sut pas. Il tint bon jusqu'à la fin. Il eût pu vivre à Paris, retrouver des amis, des admirateurs, chercher des encouragements. Il ne le voulut pas. Il s'enferma

dans sa force, fixa ses images internes, chercha autour de lui ce qui les confirmait. Il revint parfois à Paris, où il passait les trois quarts de son temps au Louvre de Véronèse, de Courbet et de Rubens. Il fit deux ou trois courts séjours en Flandre, en Hollande. Il voulut ignorer l'Italie, comme s'il avait eu peur de corrompre, au contact des grandes œuvres qui l'attiraient par-dessus toutes, sa volonté grandissante de parvenir jusqu'à lui. Et c'est tout. Quand il regagna le pays natal, l'histoire de sa vie était finie. Celle de son esprit s'ouvrait.

Ces campagnes de Provence, nues et rigides, ces terres rouges semées d'arbres maigres qui montent vers des collines rocailleuses d'un profil si pur sur le ciel foncé, cet or rougeoyant qui les baigne au crépuscule sans voiler leurs lignes arrêtées, devaient très vite lui fournir les éléments d'une vision plastique qu'il n'aurait peut-être jamais découverte dans la luxuriance noyée d'eau des vallées du Nord. Les maisons y sont tassées comme des pierres, les feuilles ne les cachent pas, les angles des toits et des murs arrêtent dans la lumière des figures géométriques qui ramènent naturellement l'esprit à des simplifications dont il retrouve le prétexte dans la nudité sèche et dure des rochers qui barrent l'horizon, du ciel généralement sans nuages, des troncs dépouillés de feuilles qui s'élancent droits et nets, découpant l'espace à intervalles réguliers. Nulle part ailleurs il n'eût pu puiser mieux que là le désir d'une forme sobre, débarrassée d'ornements, de boursouflures, d'incidentes, fortement posée sur le sol, pesante, enracinée, réduite aux seules masses, aux seules lignes qui définissent ses rapports. Chaque fois qu'il se trouvait en présence d'un mur nu, d'une route, d'un étang immobile entre des berges de pierre, d'un vaste espace décrit par la chaîne granitique des montagnes du pays, quelque chose de droit, de rigoureux et de catégorique, il tenait le motif central du poème coloré qui flottait dans sa vision intérieure et qu'il cherchait à confronter sans cesse avec la nature sensible pour le justifier et le bâtir. Les maisons, les chemins, les collines



Cl. Druet.

CÉZANNE. Paysage (*Coll. part^re*).

provençales apportaient au lyrisme massif du peintre le rythme monotone, mais serré, sonore et plein où sa phrase sommaire s'enfermait volontairement pour exprimer la conception ordonnée qu'il avait du monde. C'était comme de grands vers qui se déroulaient avec force, chargés d'esprit, durs de matière condensée, allant d'un mouvement puissant frapper la rime comme pour faire pénétrer plus profondément l'image en la réduisant aux seuls sommets du souvenir et de la sensation.

L'aspect inachevé des toiles de Cézanne donne à ceux qui n'ont pas fait le tour de sa pensée l'impression d'une nature fruste, se bornant à prendre sur le monde des notes, essentielles sans doute, mais sommaires, et instinctivement saisies au vol. Chacune, en réalité, représente un travail énorme, et une spiritualisation progressivement et péniblement obtenue des seuls éléments sensuels qui constituent leur origine. Il avait coutume de dire que toutes les formes de la nature se peuvent ramener au cône, au cylindre et à la sphère, et ce mot a fait des victimes. Au fond, ce n'était là qu'une manière symbolique d'exprimer l'apparence dernière que les formes *tendaient* à prendre dans un univers abstrait dont il se gardait bien, quand il avait la palette à son poing gauche et le pinceau dans sa main droite, de franchir les bornes idéales. Il déployait en profondeur une imagination tout à fait inapte à s'étendre en surface, aussi faiblement que ce fût. Jamais artiste ne fut moins capable que lui d'inventer et de combiner des figures, de trouver dans le mythe, l'événement quotidien ou le rêve personnel un prétexte à magnifier et à transformer les images. Les Espagnols eux-mêmes, Velazquez, Zurbaran, le Greco, — pour ne pas parler de Goya, poète satanique de la luxure et de la mort, — peut-être aussi les Hollandais, surent moins mal que lui transporter le monde extérieur immédiat dans un monde imaginaire. Il paraissait copier ce qu'il voyait, il tentait de retrouver cette innocence des premiers âges de la vie où la curiosité s'éveille et qui, chez l'homme sachant beaucoup, ayant beaucoup pensé, ayant beaucoup

souffert, emprunte le langage de la volonté la plus consciente pour prendre la majesté et la puissance de la loi dépouillée de tout commentaire. Sa candeur était une conquête. Son impuissance à imaginer prenait des apparences singulières, qui feraient douter de sa force de création si la qualité plastique même de son œuvre, comparable à celle des plus grands,



Cl. Bernheim jeune.

CÉZANNE. Sainte-Victoire (*Coll. part*[re]).

n'était là pour nous rassurer. Il cherchait sur les livres illustrés, l'Histoire de Charles Blanc, le *Magasin pittoresque,* jusque dans les journaux de mode, des silhouettes extérieures qu'il agrandissait et coloriait comme un enfant, incapable d'inventer un geste ou une attitude qui se combinât harmonieusement avec les attitudes et les gestes d'alentour. Il n'inventait pas, il ne pouvait pas inventer. C'est seulement « sur le motif » qu'il savait abstraire et simplifier jusqu'à la limite pos-

sible de l'abstraction et de la simplification, restant uniquement et malgré tout un peintre, et rien qu'un peintre, peut-être à la vérité le plus intense et le plus solidaire de la matière même des choses qui fût jamais.

L'univers n'est en effet pour lui qu'un prétexte à faire tenir dans une architecture réduite à sa plus sobre, mais à sa plus solide expression une matière magnifique, dense, où tous les rochers qui percent l'écorce de la terre semblent avoir été pulvérisés pour durcir, agglomérer, condenser le sol rouge et le sombre feuillage, et l'azur épais et les mers mates des pays méridionaux. Il prenait pour prétexte les grands paysages dénudés, les figures quelconques qu'il rencontrait sur sa route, dans son entourage, dans les auberges de l'endroit, paysans, enfants, joueurs autour d'une table grossière, femmes vêtues de robes de chambre passées, ou bien ces fruits ronds et lourds qu'il jetait parmi les verres malpropres et les litres à demi pleins. Quoi qu'il peignît, il savait bien qu'en partant des matières somptueuses et d'un éclat obscur qu'il tirait indifféremment de tous les visages de la vie, et en ne perdant jamais de vue les grandes lignes sommaires entre lesquelles il les apercevait, il aboutirait peu à peu à donner à sa forme le volume le plus puissant, à la faire tourner dans l'espace comme ces figures géométriques qui exprimaient en langage spiritualisé les directions de son regard. « Quand la couleur est à sa richesse, disait-il, la forme est à sa plénitude (1). » L'une allait au-devant de l'autre, la cherchait, la définissait peu à peu à mesure qu'elle gagnait en opulence, en lumière assombrie, en pesante maturité. Le ton lui apparaissait réellement comme une sécrétion de la forme, qui lui apparaissait elle-même comme une dégradation du ton... J'imagine qu'au fond des cœurs silencieux des vieux sculpteurs de la Moyenne Egypte, ceux qui dressaient des statues denses, définies par des plans fuyants, et saturaient d'indigo, d'ocre rouge et d'émeraude le grain compact de leur granit, quelque chose devait trembler

(1) Cité par Émile Bernard.



Cl. Druet.

CÉZANNE. L'Estaque (*Coll. part*re).

de la courte ferveur suivie d'inquiétude désespérée qui battait au cœur de Cézanne quand, après des semaines d'efforts épuisants, il avait pu arracher au mystère une de ces sombres harmonies architecturées comme un temple qui ont révélé la peinture à ceux qui sont dignes de l'aimer.



Cl. Druet.

CÉZANNE. Paysage (*Coll. part*re).

Il n'y a pour lui, dans la nature, pas d'autre « sujet » que le plan. Il importe peu que l'objet soit exactement suivi dans tous ses contours et fini dans tous ses détails. Il faut qu'il soit à sa place dans la profondeur de l'étendue vis-à-vis des autres objets, que les dégradations de ses bords lui donnent en même temps son existence propre, que l'objet par rapport au monde, le monde par rapport à l'objet soient étroitement solidaires. Il laisse à ceux qui viendront après lui le soin de polir la

phrase, d'arrondir la période et d'animer le récit. Il a mis à leur place les surfaces droites ou courbes, en maçon dont les mains sont rudes, mais l'esprit fait d'équilibre conquis, de calme volontaire et de subtilité. Ses paysages ont l'apparence d'un pan de la planète vu d'assez loin, dépouillé de vie locale, réduit aux seules masses essentielles définissant sa construction. Ses personnages sont posés comme des statues vivantes, souvent gauches et mal équarries, mais définies avec force par des plans soutenus et des profils dont aucun accident inutile n'interrompt la netteté. Ses natures mortes ont la splendeur rudimentaire des amas de fruits qui concentrent en eux toute la vie environnante et semblent projeter du dedans même de leur matière, leur forme pleine et sphérique et leur couleur arrivée à saturation. La sensation la plus immédiate et la plus matérielle toujours présente, est toujours portée par l'esprit du peintre à son maximum de rigueur, de pureté et de compréhension.

« Je reste, écrivait Cézanne au déclin de sa carrière, je reste le primitif de la voie que j'ai découverte (1). » « L'archaïque » eût-il pu dire. Il y a dans l'œuvre de ce maître un caractère impersonnel et général très différent de l'esprit minutieux que les primitifs manifestent et qui donne à son œuvre un sens dont il n'a lui-même jamais soupçonné l'importance. Comme le primitivisme annonce l'avènement de l'individu dans l'histoire, l'archaïsme est au commencement des grands rythmes collectifs... Quand on présentait à Cézanne un de ses tableaux d'autrefois, il ne voulait pas le voir et jugeait à part lui fort mal ceux qui aimaient ces choses. Il oubliait ses toiles dès qu'elles étaient sorties de lui. Elles traînaient partout, sous les armoires, derrière les meubles, on essuyait avec elles les poêles et les parquets. Son fils y découpait en jouant les fenêtres et les portes. Il les abandonnait quelquefois en plein champ. Jamais il ne les signait. Il exprimait, comme tous les grands anonymes, une sorte de besoin social dépassant l'individu pour

(1) Ém. Bernard.

dresser un de ces essais grandioses d'architecture rudimentaires qui annoncent dans la société un mouvement unanime de concentration en profondeur. Il allait régulièrement à l'Eglise. Catholique sincère, fuyant le prêtre et le cagot, il cherchait évidemment dans le passé l'abri d'une de ces constructions sociales imposantes qu'il ne trouvait pas dans le présent et ne soupçonnait pas dans l'avenir. Rien de moins sentimental et de moins moral que son œuvre. Nulle anecdote. Nul souci de plaire ou seulement d'intéresser. C'est un monument métaphysique pur, bâti avec les matériaux sensibles les plus éprouvés et les mieux choisis, mais les plus sommairement taillés du monde. Même quand il essaie de composer, comme dans ces extraordinaires réunions de personnages nus où, visiblement hanté par le souvenir de Poussin, il tente de bâtir gauchement, au milieu du grand chœur des arbres, du vaste ciel, des eaux courantes, une large mélodie sensuelle, même alors il est absolument débarrassé de toute espèce d'intention psychologique ou littéraire. Et même alors son classicisme, ce besoin d'ordre et de mesure qui le poursuivait depuis l'enfance, se méprend sur son propre sens. Il est, lui provincial, lui catholique, d'accord avec le rythme secret de son siècle, il est poussé vers l'organisme inconnu qui hésite, par des forces profondes dont il n'a pas plus conscience que les maçons des dernières églises romanes dont la nef allait bondir soudain, s'alléger, s'allonger, planer comme une aile avec la génération qui montait. Haute intelligence lucide tant qu'il s'agit de construire avec la matière incomparable que la générosité de sa nature lui permit de découvrir et d'isoler dans le monde, il est tout de même dépassé par la grandeur de son action. Et c'est pour cela que cette action ne pourra s'épuiser qu'avec la réalisation de l'organisme attendu.

On sait la fin de ce grand homme. Il prit du mal, un jour qu'il travaillait dans la campagne, à arrêter sur une toile l'inépuisable mouvement qui lui révélait, par sa perpétuité et sa constance même, quelques directions concordantes et quelques aspects éternels. Il s'éteignit deux jours après. Et personne,



Cl. Druet

CÉZANNE. Les joueurs (*Coll. part*re).

en dehors de quelques douzaines d'artistes, ne le sut. Et c'était bien ainsi. Il avait toujours dédaigné l'hommage et méprisé ceux qui s'abaissent pour le surprendre ou le forcer. Il avait voulu cette vie solitaire qu'il protégea jusqu'à la fin contre les attentats des sots par des accès d'une pudeur exaltée et



Cl. Durand-Ruel.

RENOIR. Femme accoudée (*Coll. part*re).

sauvage dont personne ne comprenait la nécessité et la raison. L'ombre qui rôde autour de nous dès la quarantième année, même si elle effleura son cœur, ne le détourna pas d'une mission dont il sentait l'importance et dont sa gloire tardive et restreinte, mais si haute, ne le détourna pas. Il se savait le plus grand peintre de l'Europe. Quand on a cette force en soi, on peut s'en aller tout seul.

## II

En effet, on est innombrable. On est le centre d'un tourbillon de puissances éparses qui s'ignorent et dont il faut chercher les témoignages dans les phénomènes sociaux. Quand l'artiste veut composer, son désir répond à coup sûr à ces désirs généraux qu'on appelait autrefois religieux ou métaphysiques et que la plupart du temps il ignore lui-même parce qu'ils ne l'intéressent pas. La composition, la subordination de toutes les parties d'une œuvre d'art à quelque idée de rythme et d'ordre n'est pas une chose extérieure qu'il dépend d'un caprice individuel ou d'une mode passagère de rejeter ou d'adopter. Le sentiment mystique d'une œuvre commune à entreprendre déborde l'individu. Et la peinture, le plus individuel, le plus intellectuel des arts, ou flotte à toutes ses frontières, ou se concentre en quelque forme anonyme et sommaire où l'ébauche archaïque d'une architecture inconnue apparaît. L'amour d'un ordre ancien, classique ou religieux, n'est que la manifestation la plus puérile de ce besoin universel. C'est le rôle et le destin du plus innocent des hommes — celui qui peine ou celui qui pense — de l'assouvir.

Ainsi, tandis que le matérialisme formel de Courbet et de Manet touchait, par les impressionnistes et les néo-impressionnistes, à l'extrémité de son enquête, tandis que le courant moral né de ses constatations impitoyables introduisait dans la peinture, par Degas, par Toulouse-Lautrec, par le féroce Forain, l'acide et le vitriol, au cœur du mouvement lui-même s'organisait une force inconnue qui tentait, par Cézanne, d'architecturer l'univers hors de tout sentimentalisme et, par Renoir, de recréer un sentiment indifférent aux fins morales en cherchant dans les jeux des reflets et des lignes révélés par la

matière même, une harmonie sans objet. Car il ne faut pas s'y tromper. Il n'est pas d'œuvres qui soient plus éloignées d'aspect, mais d'essence et de direction plus près l'une de l'autre, que celle de ce volontaire amenant la nature à obéir à ses propres systèmes pour réagir contre le désordre du temps, et celle de cet instinctif trouvant sans efforts apparents dans la nature des formes qui s'épousent et des couleurs qui se pénètrent, pour réagir contre son désespoir. L'anarchie est pessimiste, et plus encore, triste. Ceux qui ont traversé son enfer ne trouvent le repos que dans la force de créer pour eux-mêmes de l'ordre et de la santé, ou dans la mort.

L'homme puissant, pour retrouver la joie, n'a pas besoin de fuir les villes, d'aller vivre, avec Gauguin, chez les primitifs d'aujourd'hui — comme les préraphaélites, victimes du même mal, vivaient chez les primitifs d'autrefois, — et d'édifier dans les îles lointaines des paysages brûlants dont la sensualité tendue et confuse ne dissimule ni la minceur ni la mollesse et qui s'arrêtent à la façade des édifices cézanniens. Il ne se laisse pas vaincre avant l'heure, à la façon du Hollandais Van Gogh, grand cœur brûlé par sa terre qui flambe, ses eaux électriques, ses arbres et ses herbes crépitantes comme des langues de feu, ses routes, ses maisons, ses moissons, ses figures, tous les visages de l'homme bouleversés, gondolés, bossués, comme s'ils exprimaient quelque incendie souterrain ou sentimental, cette peinture de pierres précieuses et d'or jaune, ces dessins dont la vie fourmillante accable, cette pluie d'acides rongeants où l'âme et les sens se corrodent, cette joie voulue et forcenée d'ascète apostat. Il n'est pas fou. Et il est simple. Il chantonne en peignant et s'ennuie quand il ne peint pas. Certes il souffre, comme un pauvre homme, dans son cœur, dans ses os, il est douloureux et tordu. Mais il ne se plaint jamais. Il se dit trop heureux d'avoir gardé sa vue, ses yeux miraculeux, miroirs du monde, gris et doux, tristes, parfois pétillant d'une malice de rapin dans son visage décharné, courbe, allongé par sa barbe blanche, et si noble, qui rappelle celui de Titien presque centenaire. « C'est lui, dit-il, qui me ressemble. Il m'a




Cl. Bernheim Jeune.

RENOIR. Femme se coiffant. Pastel. (*Coll. part*re).

chipé mes trucs. » Il souffre, en effet. Mais la joie mystérieuse habite sa nature, qu'il retrouve instantanément au fond de ses organes racornis, de ses jointures disloquées, dès qu'il saisit le pinceau, immense, pure, mouvante, ondoyante, se renouve-



Cl. Bernheim jeune

RENOIR. La loge (*Coll. part*re).

lant par nappes de fond comme la source d'un grand fleuve, débordant de formes sinueuses et de vagues de tons changeants qui se pénètrent l'un l'autre, obéissant aux rythmes féconds d'un sensualisme devenu plus riche, plus émouvant et plus complexe à mesure que la maladie et l'âge le dessèchent et le ruinent un peu plus. Comme il est loin, le temps où, un peu

Cl. Druet.

RENOIR. Paysage (*Coll. part*^re^).

étonné, un peu respectueux, un peu goguenard, il écoutait les démonstrations passionnées de Pissarro et guettait, aux côtés de Claude Monet, sur les bords de Seine ou de Marne, les moires de l'eau, les moires des feuilles sous le vent, les ronds de soleil sur la chair et la terre, la vibration de l'air dans le silence de l'été! Il avait alors des mains musclées, qui caressaient la surface du monde. Maintenant, de ses mains débiles, il le tord en profondeur.

L'histoire de Renoir — né à Limoges, pays des maçons, des potiers et des émailleurs — a moins d'importance encore que celle de Cézanne, car il ne semble pas avoir lutté pour découvrir son innocence. Il n'a peut-être rien eu, ou presque rien, à éliminer de factice. Il n'a pas retranché sans cesse, comme Cézanne, mais plutôt constamment ajouté. Il a appartenu, comme Cézanne, au groupe impressionniste et partagé son impopularité, puis sa fortune. Il a continué, comme Cézanne, à subir la haine ou l'admiration collective vouée à ceux qui le composaient, par un public épris de classifications aussi définitives qu'imprécises. Il doit, pour le public, toujours comme Cézanne, y appartenir encore, bien qu'ils en soient l'un et l'autre sortis au point de pouvoir passer tous deux pour les prophètes du mouvement en sens inverse qui l'a suivi. En effet, c'est en surveillant les reflets sur l'écorce des peupliers et des chênes, sur le moutonnement des nuages, sur la peau des femmes nues, sur les pétales étalés des anémones et des roses, en les poursuivant dans la fuite des plans et l'enfoncement des ombres lumineuses, qu'il a tourné autour des formes avec ces reflets et ces ombres et relié à son émoi lyrique la masse de l'univers. Il a subi l'évolution fatale des plus grands entre les plus grands peintres, Masaccio, Titien, Tintoret, Velazquez, Rembrandt, Watteau, Delacroix et, parti de Claude Monet, rejoint Rubens en traversant le monde charnel et remuant des sensations, pour le soumettre à sa force croissante et le contraindre à rejaillir de lui avec la régularité, la simplicité et la constance des moissons surgissant du sol. Tandis que Claude Monet partait de la forme immédiate, réalisée par

Courbet, par Manet, pour poursuivre et subtiliser de plus en plus les frissons mouvants de la lumière sur son écorce changeante, Renoir, parti de cette écorce même, suivait le chemin opposé et entraînait avec lui les frissons de l'air et de l'eau,



Cl. Bernheim jeune

RENOIR. Femme à sa toilette (*Coll. part*re).

les frissons du sang sous les veines bleues, les frissons des fleurs sous le soleil et la rosée, jusque dans la substance même de l'air, de l'eau, du sang, des fleurs. Et tandis que l'Impressionnisme se refusait de plus en plus à recomposer le monde dans l'esprit et à le transposer dans la peinture, Renoir, avec une imagination d'ailleurs presque aussi rudimentaire que celle de ses amis, le recomposait et le transposait dans son instinct

même, voyant naître spontanément la vie, l'harmonie, la forme cohérente, solide et continue là où ne sont, pour tous les hommes, que l'apparence, le désaccord, la surface creuse et le chaos.

Qu'on se représente une salle entière ornée de tableaux de Renoir. C'est comme un ruissellement rouge, des fruits, du sang, des fleurs écrasés contre les murs. D'un peu plus près, une confusion orientale, comme un tapis miraculeux, plusieurs études sur le même morceau de toile, femme nue, fillette en chapeau rose ou rouge, bouquet de roses, de coquelicots, d'œillets, de géraniums ou de sauges, paysage grand comme la main, cercle de mer et d'étendue. Mais, de la masse rouge même émergent, comme ces poussées de sève qui montent du centre des fruits pour colorer leur pellicule, des gris cendrés infinis où tremblent l'argent et la nacre, où l'émeraude, la turquoise, la perle et le diamant noir pénètrent l'opale, où la moindre palpitation colorée de la moindre tache de peinture retentit doucement dans les plus éloignées d'elle par des ondes subtiles impossibles à suivre de l'œil. Et de plus près encore ce sont la plage et l'océan, les arbres qui tordent leur flamme, les fleuves roulant, dans le ciel renversé, les rubans, les chapeaux, les robes, les cheveux dénoués des femmes, toutes les rosées de la terre mêlées à tous les prismes de l'air pour pétrir des troncs et des branches gonflés de sucs, des chairs tendues par le sang, des seins frais, des bras ronds, des ventres durs, des hanches moites, de lourdes eaux translucides où scintille le rubis.

C'est une transposition lyrique, ingénue, spontanée, dans une forme qui semble naître et renaître incessamment d'un foyer sensuel inépuisable, de tout ce qui a dans le monde du rayonnement et de l'éclat, la pulpe duvetée des pêches, les cerises, les grenades, l'écorce des citrons et des oranges, les roses ambrées, les roses sanglantes et les champs de trèfle incarnat, de bleuets et de boutons d'or, et les bouches et les rires et les regards, et le feu des pierres ardentes dans les rides des ruisseaux, et le soleil couchant sur les nuées et ses irisations autour des feuilles. Réellement, il y a dans cette



Cl. Vollard

RENOIR. La toilette (*Coll. part^re^*).

source où bouge de l'argent un peu du sang de ces seins nus, un peu du sang de ces œillets, il y a de l'argent de cette source dans ces œillets et ces seins nus dont elle livre à l'air les reflets



Cl. Besson

RENOIR. Baigneuses (*Coll. partre*).

rouges en lui prenant de son feu. Ces formes massives qui tournent dans un espace transparent définissent la peinture même exprimant, dans la moindre d'entre elles, la gloire de la vie et la puissance de l'été.

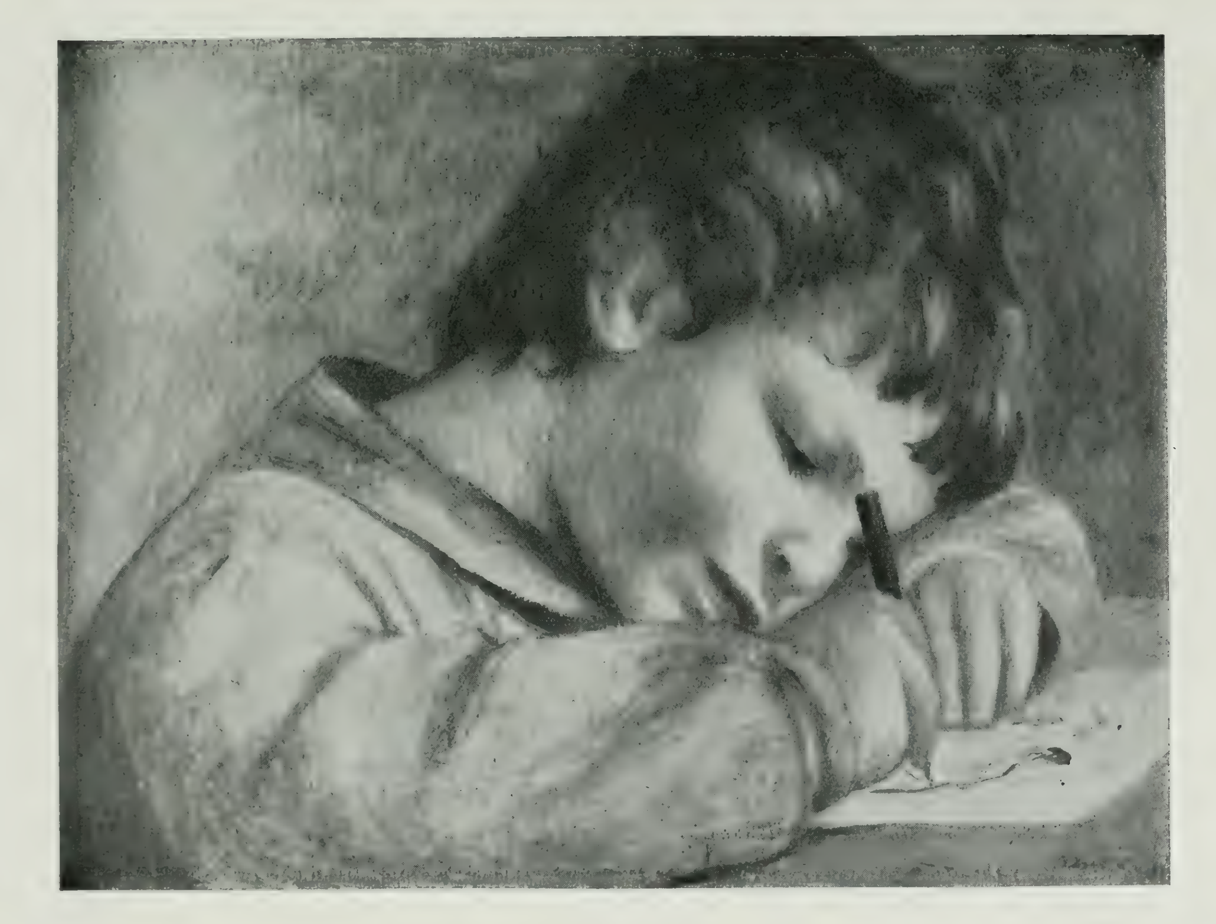
Quand un peintre a ce pouvoir-là, tout ce que son œil rencontre est instantanément transfiguré. Une main sur une gaze,

un collier autour d'un cou, une rose dans des cheveux font penser confusément à une aile de papillon sur le pollen de quelque fleur géante, à un fruit sur du marbre blond, à une lueur de gemme inconnue dans l'obscurité. Tout est frisson, tout est caresse, les soies sont comme de la chair et gardent leur légèreté, les chairs comme de la soie et gardent leur pesanteur. Un bras qui sort du satin et se pose sur le velours emprunte au satin et au velours de la perle et de la pourpre pour leur rendre sa chaleur, des visages dans la pénombre ardente d'une loge continuent la pénombre et l'éclairent, la vie des fleurs et des lumières rôde dans les salles de fête pour se mêler aux regards, errer sur les poitrines nues, frémir sur les corsages, les parures, les rubans. On pense ici à un Velazquez vieux de trois siècles, ayant reçu cent affluents et dont l'âme aurait emprunté aux brumes légères de la France plus de maturité et de fraîcheur à la fois.

Et là à un Rubens descendu vers la mer latine, plus abreuvé de soleil. Surtout quand cette peinture fleurie, nacrée, où la pulpe des fruits et la sève des corolles se mêlent spontanément, descend jusqu'aux plages embrasées d'où les arbres semblent jaillir comme des flammes souterraines, où les golfes et le ciel s'unissent dans l'or épandu. Au-dessus des villas bleues et roses aperçues entre les branches des pins et des oliviers, au-dessus des murailles rousses des vieux châteaux sur la hauteur, surgissent les montagnes lointaines dont les glaciers jettent des feux, amoncelant entre les vagues et les nues, des flammes mauves de diamants taillés dans l'azur par le crépuscule ou le matin. Alors, toutes les eaux chantent, les pommes vont tomber de l'arbre, les anémones se pâment, l'orgie resplendissante des colorations, des odeurs, des murmures tourne autour des larges chairs nues étalées dans la chaleur. La forme des bras et des seins, des torses et des jambes se fait sommaire et circulaire, comme ces organismes végétaux où regorge le sang des lourdes saisons. Le poème charnel se spiritualise au contact d'un admirable amour qui l'embrasse en son ensemble, ne voit plus un détail, plus un accident, plus un geste isolé ou rare,

mais seulement des masses pleines dont la force intérieure modèle le mouvement. Mouvement héroïque, résumé, avec des bosses et des creux, des allongements, des déformations, des raccourcis de torses, de bras, de jambes volontaires et profondément expressifs. Comme la première évolution de Renoir faisait songer à Velazquez, la seconde à Rubens, la troisième, je ne sais pourquoi, me fait songer à Michel-Ange. Il n'en sait rien, il peint avec une liberté absolue, la sensation directe repasse dans la main infirme qui la traduit ingénument, après l'avoir trempée à la flamme du pur esprit. Les formes naturelles se rejoignent et se marient toutes, avec des courbes analogues, des volumes gonflés par les mêmes forces internes, un mouvement que découvre et recrée le même cœur.

Ces jambes et ces bras ondulent à la façon de ce ruisseau, ce torse est rond comme cet arbre, ces seins pèsent et se gonflent comme ces fruits mûrissants. Le chant de joie qui crie dans les ombres brûlantes, dans le friselis des ondes et le ruissellement des fleurs, fait comme un silence pâmé autour de ces femmes couchées, ou assises, ou s'ébattant dans une eau vive, et dont les formes ondoyantes se continuent et s'équilibrent avec une aisance supérieure à celle de Raphaël et une plénitude supérieure à celle de Jean Goujon. Plénitude mouvante, qui bat dans sa profondeur même et tremble dans la lumière où l'air, les reflets, la sueur qui perle l'épousent pour la sculpter sommairement. Plénitude où frémit le sang, où germe le lait, où, sur les visages brouillés, sur les lèvres charnues, sous toute la peau tendue et vibrante, affluent la vie animale et tout l'esprit qu'elle contient en devenir. Jamais, peut-être, le plus profond et le plus simple instinct de vivre n'était passé des chairs et des regards dans l'âme d'un grand peintre pour qu'elle la fît repasser dans les chairs et les regards. Ces enfants pendus aux seins lourds, ces bras vivants qui les soutiennent, ces petits êtres encore hésitants dans leur forme qui se penchent sur la page d'écriture ou le jouet, ces fillettes à cheveux rouges dont les yeux étonnés s'ouvrent si grands à l'émerveillement du monde, ces jeunes mères appesanties



Cl. Buloz.

RENOIR. Enfant écrivant (*Coll. part*re).

expriment la majesté paisible et la circulation interne et machinale de la vie avec une intensité telle qu'ils semblent au plan de la vie, mêlés à elle, jaillissant des mêmes foyers. La grandiose animalité y respire dans sa paix et sa puissance. Les gestes et les visages familiaux, les attitudes éternelles de la danse, de la toilette, de la méditation distraite, de l'abandon, de la joie, du repos y vivent innocemment. Carrière a vu ces toiles-là, et les grandes sanguines semblables à des antiques éveillés d'un long sommeil, et les profonds fusains où les formes enfantines et maternelles se pénètrent, et malgré sa volonté trop didactique de transposition spirituelle, il n'a jamais atteint la puissance expressive de leur structure formelle, même indépendamment des harmonies miraculeuses dont Renoir les environne et les pétrit. La vie universelle inonde, sans le besoin métaphysique de la dire, les gestes les plus furtifs du jeu dans le soleil et les herbes, de la maternité, de l'amour, de l'enfance. Voici le mystère le plus secret de la plus grande peinture, une substance pulpeuse et fruitée que n'arrêtent pas des lignes vives, que des masses tournantes et des volumes remuants délimitent, et qu'une infinie circulation de molécules colorées apparente à l'espace entier.

## III

Igor Strawinsky a sacré le printemps. La jeune peinture française témoignait déjà avant lui de la décomposition des vieux rythmes et voyait naître du chaos de troubles harmonies, des rapports à la fois touchants et incertains, des lignes, des tons, des formes qui se cherchent en tâtonnant. Elle introduisait dans les cadres de la construction si laborieusement ébauchée par Cézanne, et dans le mouvement de la transposition lyrique si puissamment provoqué par Renoir une liberté d'in-



Cl. Druet.

VAN GOGH. Rue à Arles (*Coll. part*re).

telligence et d'impression singulières. On eût dit qu'elle substituait ainsi à l'impressionnisme raisonné de la sensation visuelle transcrite avec fidélité, une sorte d'impressionnisme de la sensation globale transposée avec innocence. Les deux courants réunissaient leurs eaux dans ce retour à la tradition de la plus grande peinture où les jeunes peintres revenaient par le chemin des écoliers.

Les rythmes révélés par Bonnard et Vuillard d'un côté, par Matisse et Marquet de l'autre — parfois par Jean Puy, et ces jours-là avec un lyrisme de matière et de couleur compact et pur comme un bouton de fleur ou une gemme — sont, je le crois bien, entre tous, les plus significatifs, ceux-là par leur caractère spontané, comme frémissant et bougeant à fleur de sillon, dans la germination incessante et surprise de la vie embryonnaire, ceux-ci par le souci d'équilibre essentiel et d'organisation rudimentaire qu'ils révèlent chez l'un avec plus d'innocence et chez l'autre plus de science qu'on ne croit en général. Les plus significatifs, — c'est-à-dire les plus durables. Le besoin soit instinctif, soit volontaire d'ordonner des émotions neuves a toujours fait, des révolutionnaires prétendus, les classiques les plus accomplis. Il n'est évidemment pas indispensable, pour être un classique, de chercher dans les rues de Florence, les églises de Rome ou les jardins de Versailles, les prétextes de son travail. Il n'est pas capital que Bonnard, Matisse ou Marquet le sachent ou l'ignorent, et j'imagine qu'il est indifférent à chacun d'eux d'être un classique ou d'être un romantique, ou ni l'un ni l'autre, ou tous les deux. Ou bien un primitif, ou bien un symboliste, ou bien un exotique, ou bien un traditionnel. Tout art est classique, et de chez lui, et de partout, à condition qu'il soit vivant. Delacroix est plus classique qu'Ingres. L'art classique est dans l'accord de la faculté de sentir et de la faculté de comprendre, et non dans telle ou telle façon de peindre ou de dessiner. Il est encore plus facile de retrouver les origines de Marquet dans Cézanne, dans Corot surtout, plus loin dans Ingres, dans Joseph Vernet et Louis-Gabriel Moreau, dans

Claude Lorrain et dans Poussin et dans ces musiciens profonds des paysages d'eau et de pierre, Canaletto, Guardi, que celles de Bonnard dans Renoir, dans Claude Monet, dans Manet, dans Delacroix, dans Watteau, mais je crois que Marquet s'en doute moins encore que Bonnard. Surtout beaucoup



Cl. Druet.

VAN GOGH. La moisson en Provence (*Coll. part$^{re}$*).

moins que Matisse, peut-être le seul à savoir tout à fait d'où il vient, mais aussi le seul, pour la même raison, à ne pas le laisser paraître, parce qu'il est toujours tendu vers la volonté acharnée, vigilante, invincible, d'être lui et seulement lui.

Les origines de Marquet, ce sont les quais, les ponts, la rivière, les rues monotones qui s'ouvrent avec leurs étalages, leurs enseignes, leurs drapeaux, et la route du ciel

entre les berges des toitures. Sa tradition, c'est d'y découvrir sans effort apparent l'éternelle beauté des pierres qui unissent l'espace à l'eau. La construction toujours pareille de ses toiles a quelque chose de fatal, comme celle des rues elles-mêmes, des rivières, des quais, des ponts, des toitures et du ciel. En vérité, c'est un miracle par la puissance si aisée, l'équilibre si parfait et si impossible à imaginer autrement. Est-ce ingénuité, est-ce adresse? Je n'en sais rien, ni lui non plus. Paysage de terre, ou de ville, ou de mer, le moyen est toujours si simple qu'il disparaît. Tout est au plan même des choses, et s'il supprime ce qui le gêne ou accentue ce qui le touche, nul ne le voit.

Qu'exprime-t-il? Cela même, cela surtout n'est pas facile à dire, puisque le motif ne paraît être pour lui qu'une occasion de témoigner au monde une sympathie toujours égale et une faculté toujours présente de le restituer tel qu'il est. Ses filles aux formes anguleuses, vêtues seulement de bas, sont d'une humanité pitoyable peut-être, par leur affalement sur le divan de l'atelier, leurs chairs affaissées, leur masque creux, la nudité ou la tristesse du décor. Mais le ton est si franc, le trait si sobre, et si juste la valeur, qu'elles montent au plus haut style, tandis que les déesses d'Ingres, leurs sœurs je ne sais trop pourquoi, ont peine à ne pas descendre en pleine animalité. Il a des silhouettes informes, saisies dans la rue clapotante, où, je ne sais pas non plus pourquoi, passe la tragédie secrète des ombres de Dostoïewsky. On sent bien qu'une pareille intelligence de la vie est impossible sans une très profonde, et très intime, et très vivante culture. Mais il ne la livre jamais. Pas plus que ses goûts pittoresques. Il semble plus épris des ciels de brume et de fumée, de la neige, de l'eau dormante, des lieux où l'aventure de l'homme moderne se déroule entre la porte de l'usine et celle de l'assommoir. Mais il est aussi chez lui dans ce Paris de la Cité où Notre-Dame et son chevet et les quais et les ponts et le fleuve canalisé semblent imposer au ciel même, aux nuages, à la lumière aérienne et dorée partout répandue, l'harmonie, la clarté concrète, la dis-

tribution logique et la mesure sans apprêt. Et il a pénétré avec autorité dans l'opale blonde qui enferme les mers du Nord. Et il est fort à l'aise dans la flamme qui tremble autour des mâts, des cheminées, des oriflammes, sur les rades du soleil. Partout



Cl. Druet.

GAUGUIN. La vague (*Coll. partre*).

où il passe, et que ce soit la mer huileuse ou la suie lourde des usines, le ruissellement des maisons bleues et blanches dans la chaleur, les petits ports de pêche où les barques se balancent, l'eau débordée, la rue bourbeuse, il coupe un morceau de la terre, et nous le rend.

Son architecture est à la vérité sommaire, mais si solide

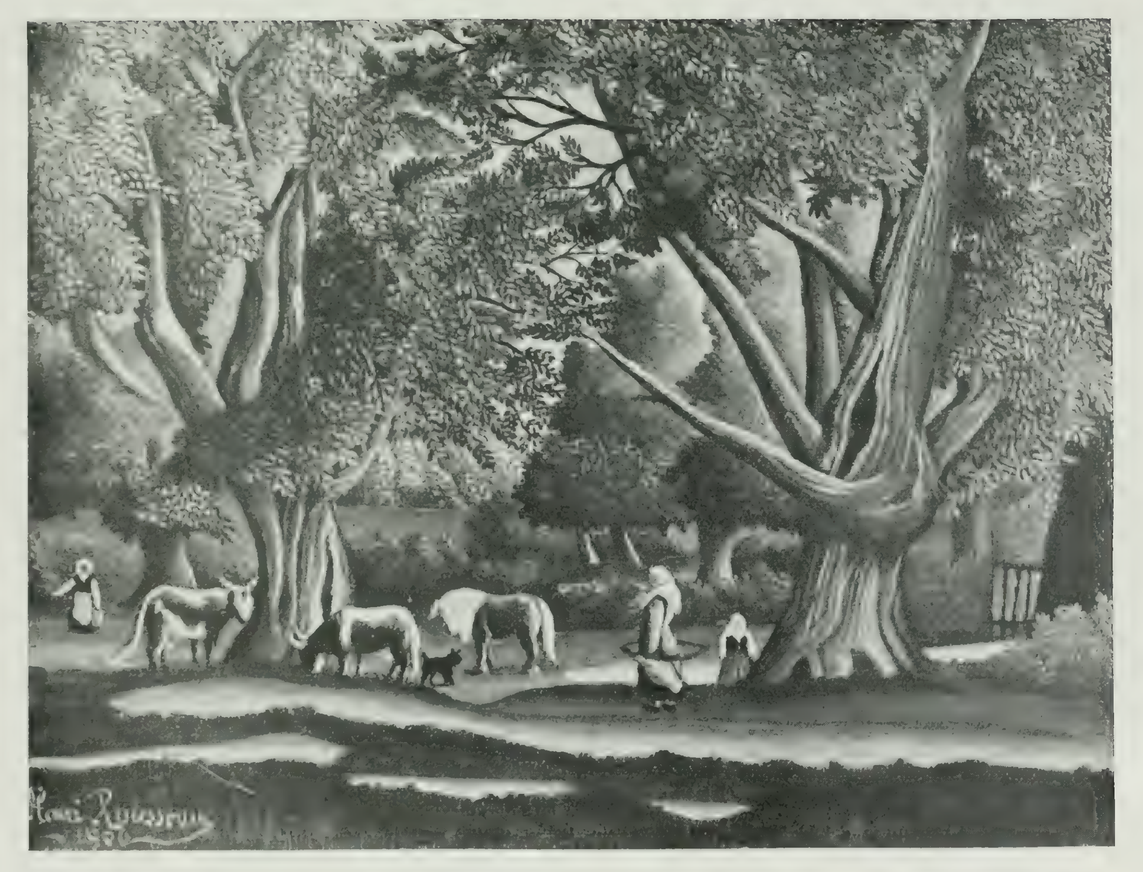


Cl. Giraudon.

O. REDON. Naissance de Vénus (*Coll. part*re).

que la vision semble d'un bloc. Les valeurs balbutient, mais elles sont si sûres qu'elles transportent dans la peinture, exacts, l'enfoncement de la ville et de la planète et la dégradation du ciel. Quelquefois, les maisons chancellent, les routes sont de travers. Un brusque changement de ton sur le même quai, le même pont, le même fleuve, le même corps trèverait la toile s'il n'y jetait précisément la vie et si la construction ferme et l'impeccable valeur ne lui imposaient l'unité. On dirait que des éléments naturels se cherchent, commencent à s'organiser, se soudent gauchement les uns aux autres et s'essaient, comme étayés et rivés par une force intérieure, à quelque équilibre naissant.

L'orgie disciplinée où les natures mortes somptueuses, les



Cl. Druet.

H. ROUSSEAU. Pastorale (*Coll. part*^re^).

étendues enflammées du Maroc et de l'Espagne saturent de sombres accords et de cris éclatants le portrait le plus bref, le paysage le plus sommaire, la décoration la plus fortement inscrite dans quelques lignes directrices et quelques tons dominants, pourrait sembler plus volontaire, si l'on ne découvrait en fin de compte chez Matisse une seconde ingénuité qui n'est qu'une conquête progressive de ces éléments d'équilibre que Marquet paraît atteindre d'un élan plus spontané. Sans doute, ici, la gaucherie semble voulue. Mais c'est qu'elle exprime un désir à la fois lucide et passionné de réunir les matériaux harmoniques dispersés dans nos besoins. Toutes choses, ici, sont réduites à l'indication essentielle de leur structure formelle et colorée, ce qui fait qu'elles prennent, dans le silence unanime, un éclat inattendu. Chacune devient un symbole direct, concret et volontaire d'une idée centrale qui préside au choix et à l'association des tons, à la disposition et à la direction des lignes. Que ce soit un portrait, une nature morte, un paysage, ou bien des femmes nues dansant, l'arabesque est toujours là, dominatrice, pour diriger, maîtriser, nuancer ou subtiliser l'harmonie qu'elle rythme, et dont elle joue comme un archet de la sonorité des ondes sur la corde qu'il renfle et tend. « La nature » est assez loin. L'artiste impose son système avec une telle rigueur, tant d'exactitude et de logique dans les rapports de ses somptueux éléments, qu'il crée un univers plastique du plus riche accent.

Je crois bien que ce peintre est, pour cela, depuis Cézanne, celui dont les productions font le moins penser au sujet qu'elles représentent. Elles tendent sans lassitude à organiser son univers sous l'angle de la seule peinture, absolument débarrassée de l'attrait sentimental ou pittoresque de l'objet. Au fond, elles n'expriment nul objet. Du moins l'objet n'est-il plus qu'un prétexte à faire naître les organismes neufs qu'un puissant amour de la forme seul est capable d'imaginer. Et par là, l'objet recréé atteint à une vie infiniment plus générale, d'abord, mais aussi, chose inattendue, infiniment plus directe que ce qu'il est censé représenter... Voyez se concentrer sur un fond rouge le jeu des

noirs, des jaunes et des gris, ou le jeu des gris, des jaunes, des rouges, sur un fond noir, — là, étendue abstraite, plane comme une atmosphère liquide, ici miroir où la lumière est absorbée.



Cl. Druet.

BOURDELLE. Fragment décoratif. (*Théâtre des Champs-Élysées*).

L'uniformité de ce fond qui serait, chez un mauvais peintre, le plus banal des procédés connus pour masquer son indigence de moyens, devient, entre les mains d'un bon, le plus rare instrument pour manifester la plus volontaire et la plus haute

distinction. On croirait *voir* de la musique. Les plus décisives peintures de Matisse me font penser parfois à des porcelaines chinoises, à de durs laques japonais, comme immobilisés sous une eau profonde, où la puissance de Goya à surprendre la vie s'unirait mystérieusement à l'âme silencieuse et hautaine de Velazquez. Il est bien évident que cela seul, peut-être, il ne l'a pas voulu? Mais les formes de sensibilité que l'art d'Extrême-Orient exprime sont entrées si avant dans la raison occidentale, qu'elles déterminent aujourd'hui l'un des aspects les plus splendides de son symbolisme régénéré. Si je connaissais les frontières de l'objet et du sujet, la curiosité du monde s'éteindrait en moi. Le grand style est précisément dans leur rencontre secrète et dans l'impossibilité où nous sommes d'en situer le lieu. Et c'est cela, je le crois bien, qui donne à la peinture de Matisse une majesté décorative qu'elle est à peu près la seule, alors que toute la peinture tend à la décoration, à posséder aujourd'hui. L'anecdote, l'accident, le pittoresque s'en écartent. La musique s'en élève, dans un silence absolu. Grande leçon, qui commence à Cézanne, et que bien peu ont su entendre. La peinture de Dunoyer de Segonzac, sombre et sourde, et d'ailleurs moins décorative, surtout celle de Charles Pequin, plus traditionnelle d'apparences, me donnent seules aujourd'hui cette impression immédiatement musicale, mais alors moins éclatante, voilée, intime comme une musique de chambre que le premier fait serpenter en arabesques sensuelles et où montent, chez le second, les puretés et les sonorités du violoncelle sur une masse harmonique solide comme un monument. Ils maintiennent l'un et l'autre les droits de la sensation dans cette forme « construite », expressive de notre sensibilité intellectuelle neuve, que tous cherchent de nos jours, et dont le rôle du cubisme est d'entretenir le besoin dans les intelligences. Ils représentent la mesure française, dont nous ignorons l'avenir, devant la présente invasion des idées et des sensibilités étrangères. Grâce à eux, grâce à L.-A. Moreau, moins peintre, mais aussi décidé à ne pas renoncer aux enseignements de l'émotion

directe, grâce au sculpteur Despiau, grâce à Jean Marchand, à Gabriel Fournier, grâce à Pierre Farrey dont l'implacable et jeune volonté se fixe comme une ancre entre l'écueil du lyrisme sentimental et l'écueil de l'abstraction systématique, la plastique française, peut-être, retrouvera son chemin.

Voici, en effet, chez ces cinq ou six peintres parvenus au point décisif de leur tâche un ordre sommaire, mais complet, en ce sens qu'on y trouve tous les éléments de couleur, de forme et d'organisation qui font de l'œuvre d'art le résumé vivant d'un monde. Complet parce qu'il se rattache à la fois par Cézanne et Renoir, aux traditions essentielles de la peinture, et, par l'inquiétude tendue et la charpente fruste et neuve qu'il introduit dans leur apport, au monument qui sera. Complet, parce qu'il forme un tout indivisible, si l'on veut essayer de comprendre l'effort de ce temps, avec certaines œuvres qui en semblent fort éloignées et qu'on dirait, à première vue, à l'opposé de ses recherches. Seul il paraîtrait trop timide, trop enraciné dans le sol, comme paraîtrait trop en l'air, trop détaché de ses bases, ce sourd murmure de vie, ce frémissement de fleurs et d'herbes qu'on saisit chez les décorateurs passionnés et confus de ce temps de passion confuse, Vuillard, Bonnard, Valtat, Roussel, d'Espagnat, Albert André, comme une florai-



Cl. Bernheim jeune.

SEURAT. Le quai (*Coll. part*re).

son brève entre un hiver et un été, un être sortant du sommeil. Titubant chez Valtat, sans doute, et obscur à force d'éclat, mais évoquant l'organisation primitive d'un monde où la plus pure essence de la plus profonde couleur émanerait de la matière même pour la définir sommairement, rouge du feu central, bleu de la haute mer, rose des cimes dans la neige ensoleillée... Trop averti chez Roussel, trop imprégné de culture... Rayonnant, généreux, lyrique, mais peut-être un peu trop lâché, trop abondant chez d'Espagnat... Serré au contraire, direct, mesuré, discret, savoureux, mais un peu timide chez Albert André. Et, chez Vuillard, brodeur minutieux de symphonies intimes — satin, velours broché, plumes versicolores, fils de soie poudrés de pollen, — poète attendri, imprécis et souvent même irrésolu de l'atmosphère morale qui rôde autour des êtres et des choses, un peu trop soucieux d'environner les intérieurs intellectuels et mondains de discrets accords psychologiques où l'esprit de la peinture est parfois trop soumis aux fantômes ou aux fantoches qui les habitent un jour *(c)*. Mais vivant, jaillissant et symbolique à force d'innocence chez Bonnard, illustrateur miraculeux de la vie antique et moderne, poète imprévu, chercheur étonné, conteur extravagant de la monotone aventure où notre propre incertitude intellectuelle se déroule entre les lignes fantasques d'un instinct toujours amusé.

Devant ces décorations singulières, qui paraissent secouées et confondues par quelque tremblement de terre, on a la sensation d'un monde décomposé en tons diffus d'où émergent çà et là des formes embryonnaires qui tendent à se grouper et à s'organiser selon des aspects inconnus. L'art glacial d'Odilon Redon, de spiritualité si rare, moire tremblante à la surface d'une eau transparente et suspecte dont le fond serait de nacre et de corail et qui symbolise assez bien, à la manière littéraire, ces fermentations obscures, est à l'opposé de leur tâche, puisqu'il tente de contenir, dans l'éclat cristallisé de ses bijoux et de ses fleurs, ce qui n'est que frisson, hésitation, passage, mouvement indéterminé. Mais le ballet russe fait entrer dans



Cliché Bernheim jeune.

SEURAT. L'Ile de la Grande-Jatte (*Coll. part*re).

les rythmes plastiques la formidable orgie des colorations orientales, mêle le geste passionné à la couleur du son et l'ivresse des yeux à l'emportement du désir. Mais Debussy introduit le parfum des jardins dans le bruit des gouttes de pluie, berce les pollens éclatants dans le murmure des arbres, chuchote avec l'aveu, sur les lèvres qui tremblent, le souvenir et le secret. L'univers tourne sur un rythme de plus en plus précipité. La danse et la musique se transposent dans la peinture. Et Bonnard est peut-être la sensibilité centrale où s'opère la confusion.

J'ignore sa vie. Elle s'efface. Si je la connaissais dans tous ses gestes, je saurais moins qui il est. Je ne puis pas ne pas l'aimer à travers le frémissement universel et continu qui me la livre. Elle est de celles qui passent sans arrêt de l'acte quotidien et du monde intérieur à la forme mouvante et multiple qui constitue son visage et son aveu de chaque jour. Regardez ce qu'il vous apporte. Ne le trouvez-vous pas lui-même dans ces masses boisées que trouent des allées lumineuses et ces pelouses fleuries où courent et folâtrent des enfants et des animaux? C'est son émoi qui se révèle en ces bouquets tremblants, ces tiges grêles, tout ce fragile éclat de fleurs dans l'eau pure et les verres transparents. Fleurs semées, étoffes légères, glaces reflétant des apparitions amusantes, c'est par vous que je le connais. Sur la route qu'il a suivie pour arriver à cette chambre où vos harmonies se pénètrent, se frôlent, m'enchantent de leurs reflets emmêlés et furtifs comme une musique imprécise, il s'est arrêté partout. Il s'est accoudé sur ce pont, pour regarder une rivière recueillir un ciel d'argent trouble où courent des frissons de turquoise et de saphir. Je l'ai surpris au coin d'une ruelle mauve où il observait avec une joie enfantine qu'une lanterne disloquée, un petit étalage, une boîte à ordures, le pavé visqueux, la rigole et les plus humbles bêtes et les plus pauvres gens participent à la gloire de la brume et du soleil. Par le geste comique ou las, le bijou, la loque terne, la moire du pelage ou le plumage floconneux, l'oreille qui frémit, la queue qui frétille, la gambade, l'ébrouement,



Cl. Bernheim

VUILLARD. La copiste (*Coll. part*re).

tout obéit et, sans effort, entre au tourbillon de son âme. Tout obéit joyeusement, comme pour mériter la tendresse enchantée qui l'attache à quiconque vit. Irisations d'opales, d'émeraudes et de jais, limpidité des pierres translucides où pénètrent confondus le plus léger duvet des fleurs et le



Cl. Druet.

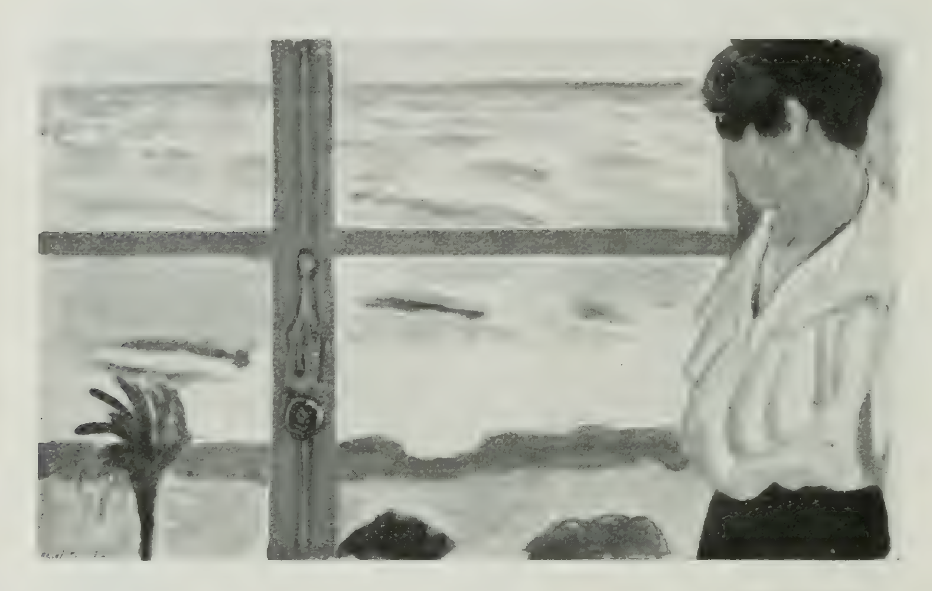
HENRI MATISSE. La danse (*Coll. part*re).

pollen envolé des corolles, vos voyages aériens m'ont fait apprécier son cœur. Ce qu'il y a de plus spontané, de plus fugitif, de plus flou sur toutes les surfaces remuantes c'est cela qu'il ramasse et brouille pour modeler ses formes qui flottent et se dérobent, faire enfoncer ses ciels et broder son monde diffus en harmonies impondérables où la goutte d'eau, le brin d'herbe, l'aile du papillon, l'élytre de l'insecte fournissent s'il le veut le motif coloré central autour duquel tout son univers tourne.



HENRI MATISSE. Portrait (*Coll. part*re).

Peut-être en a-t-on fait un « intimiste »? C'est bien possible. Et si c'est vrai, la trouvaille est comique. Il est dans l'intimité de la vie générale. Il est fluide et fuyant ainsi que la force secrète qui circule au dedans des choses. Je ne puis arrêter son esprit insaisissable dans les cheveux soulevés par la danse ou la course d'une fillette, la pelote de laine échappée



Cl. Bernheim jeune

HENRI MATISSE. La fenêtre (*Coll. part*re).

du panier, le galop raide d'un poulain, un cercle qui se fait sur l'eau, la poussée des petites plantes. Il erre dans la nature comme ce mouvement sourd qui manifeste le printemps et se révèle partout avec la montée dans les êtres des liquides nourriciers. Et d'ailleurs il est le printemps. Comme les plus rares artistes, il donne l'impression d'avoir inventé la peinture. Et cela non seulement parce que tout dans le monde, et tous les jours, étant nouveau pour lui, il l'exprime de façon neuve, mais aussi parce qu'il vient à l'aube d'un nouvel ordre intellec-




Cl. Druet

MARQUET Notre Dame (*Coll. part*[le]).

tuel et qu'il est le premier à ordonner suivant un rythme que tous ignoraient avant lui, les bonnes vieilles harmonies qui nous ont fait ce que nous sommes. On m'a dit que Bonnard était une expression de décadence. Mais les décadences fermentent, et le ferment des décadences construit le monument futur.

## IV

Ainsi toute la peinture, toute la sculpture, depuis vingt ans, tournent autour de l'indifférence de Cézanne et Renoir à ce qui n'est pas l'expression plastique pour elle-même, premier degré d'un sentiment de subordination générale à quelque monument impersonnel que nous n'apercevons pas, mais qu'avec eux et en même temps qu'eux, en plein impressionnisme, en plein naturalisme, d'autres, comme Rousseau, ébauchaient grossièrement sans s'en rendre compte ou, comme Georges Seurat essayaient déjà, avec une conscience aiguë, de bâtir sous tous ses profils. La candeur intacte de l'un, la souveraine intelligence qui ne cesse, chez l'autre, d'organiser et de spiritualiser ses dons, semblent entrer, de nos jours, dans l'action commune des deux maîtres en qui se résume l'effort du dix-neuvième siècle français pour donner, avec elle, une forte ossature plastique à ce sentiment.

Il n'a de nouveau que son unanimité. La renaissance, depuis un siècle, de la grande décoration, l'annonçait à l'insu de tous. Seulement elle était restée une tentative isolée, non pas extérieure à la peinture, — il suffit de citer Delacroix et Chassériau, — mais étrangère aux préoccupations et aux moyens de la plupart des peintres. Bientôt, la peinture même allait prendre, indépendamment de sa destination, des allures

Cl. Bernheim jeune

BONNARD. Panneau décoratif (*Coll. part*re).

décoratives. L'objet pour l'objet reculait, même s'il restait le seul prétexte de la sculpture ou du tableau. Et c'est surtout — phénomène essentiel — chez les plus frustes et chez les plus cultivés des artistes qu'on trouvait ces tendances-là. On les surprenait déjà il y a trente ou quarante ans chez Henri Rousseau, contemporain sans le savoir de Puvis, de Redon, de Cézanne, vieil innocent, vrai primitif, Giotto sans métier ni



Cl. Druet

BONNARD. En route pour l'école (*Coll. part*re).

culture, douanier certes, et sans doute aussi inapte à bien tenir cette fonction que celle d'académicien, mais hanté de paysages tropicaux si drus, si purs, si frais, si pleins d'éclat et de candeur, si loins de nous, si proches des paradis imaginaires et des jardins miraculeux que tout pâlit et s'efface parfois dans leur voisinage, peintures outrancières, plantes vertes, tapis d'Orient. Elles éclataient chez tous les néo-impressionnistes obstinés ou repentants, chez Seurat le premier dans une atmosphère de musique, sur un rythme monumental, chez H.-E. Cros avec une charmante et poétique ferveur, chez Signac, tapissier prestigieux tissant, avec la lumière solaire, les ciels,

les airs, les vagues et les mâts, et qui ne craignait pas de voir, dans la division des touches, l'instrument même de la décoration. Chez J.-P. Lafitte, une gangue dure étouffait leur sève brûlante, que la guerre a tari. On les respecte chez Maurice Denis, didactiques, autoritaires, décidées à recréer de toutes pièces un classicisme, obstinément tournées vers la culture alors que partout éclatent l'inquiétude et l'invention. On les a vues, chez Pierre Fauconnet, résolues à quitter les cadres de la toile, à faire appel aux accessoires de théâtre, à envahir le costume, à répandre sur la vie sociale et mondaine que Raoul Dufy, de son côté, impressionne de son lyrisme à la fois profus et serré, une fantaisie tournoyante et ordonnée comme une danse. On les retrouve chez les plus novateurs des jeunes peintres, ce sont elles qui donnent aux peintures de Dufresne leur aspect de tapis fourmillants et somptueux. On les accepte, aboutissant ici à un archaïsme voulu, obsédantes, douloureuses presque, acharnées à introduire le romantisme dans la nouvelle maison, chez Bourdelle, le seul artiste d'au-



Cl. Bernheim jeune

BONNARD. Le chat (*Coll. part*re).

jourd'hui à posséder l'instinct du symbolisme supérieur, plein de flamme, mais de fumée et s'exprimant dans une langue qui n'est pas toujours à lui, errant, dans son tourment intime, des gothiques à Michel-Ange, d'Ingres et de Carpeaux à



Cl. Giraudon.

CHARLES PEQUIN. Nature morte. (*Coll. part*re).

Rodin, des Assyriens aux Indous et des Egyptiens aux Grecs. On les surprend dans les lourdes statues de Joseph Bernard, pierres enivrées d'entraîner dans leur ascension la densité et la gaucherie de la pierre, dressant une ébauche archaïque des images du jeu, de l'innocence et de l'amour. On les admire, robustes, sortant de terre avec des fruits au creux des mains, dures et rondes, modelées comme une colonne, dans la sculp-

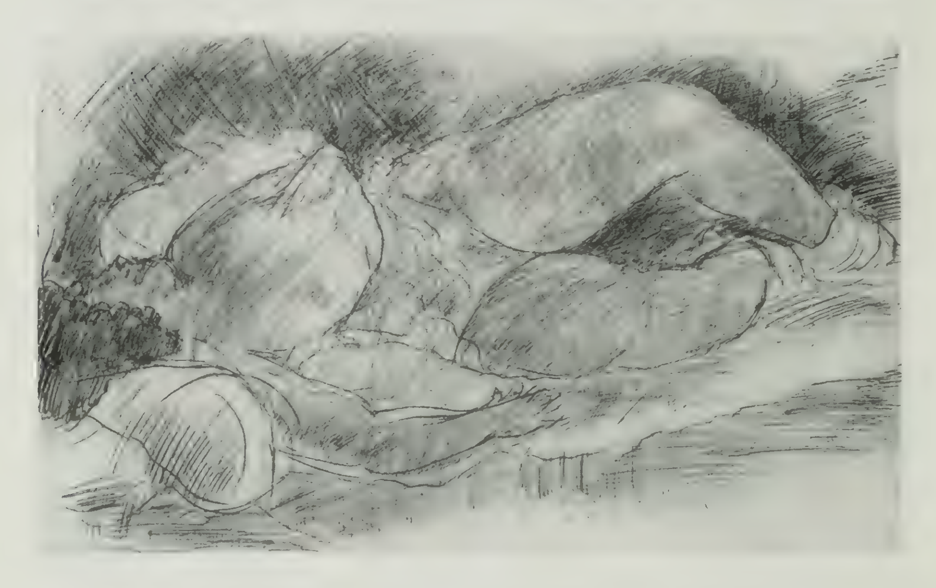


Cl. Druet.

MAILLOL. Femme assise, plâtre.

ture de Maillol, qui symboliserait assez fidèlement la naissanse d'une saison, si l'indéterminé, la rumeur indécise, l'amour imprécis et sensuel des colorations orientales, de la musique et de la danse, ne l'exprimaient d'une manière plus directe et plus diffuse à la fois (*b*).

L'imagination des peuples énervés tourne, en effet, autour



D. DE SEGONZAC. Femme dormant, dessin. (*Coll.part*re).

d'une invisible flamme dont le foyer est à Paris et où chacun d'eux jette fiévreusement les trésors et les déchets de sa vieille âme. En dehors de quelques apports étrangers dont la Hollande — depuis bien des années déjà avec Jongkind, avec Van Gogh, aujourd'hui avec le bestial et resplendissant Van Dongen — et l'Espagne — hier avec le sauvage et solitaire Regoyos, avec Julio Antonio, Romain de Sagonte, mort presque enfant, vaincu par la tension et le poids de ses bronzes, aujourd'hui avec le monotone, candide, âpre et pervers Iturrino, avec le tantôt génial et tantôt adroit Picasso — ont fourni la meilleure part, la peinture française seule persiste




Cl. Druet.

PICASSO. Les acrobates (*Coll. part*re).

encore dans la dispute des écoles, et constitue le noyau d'un art mondial impatient de surgir. L'art allemand qui a compté, à la fin du dernier siècle, quelques peintres intéressants, comme Leibl, Liebermann, Marées, s'est développé seul, guindé et didactique, hors du grand mouvement symphonique dont la France était le centre, et son « expressionnisme » actuel ne dénonce, pour le moment, qu'un mouvement social où le seul Kokoschka semble ébaucher, dans sa matière confuse et boueuse, des réalisations plastiques véritables — caractère exaspéré, violence chaotique, « expression » titubante certes, mais dont la fougue et la vie offrent une forte saveur. Le Suisse Hodler fut un vigoureux professeur. L'art italien semble attendre, pour refleurir, le plein effet du nouvel élan que prend l'Italie et qui se manifeste surtout, jusqu'ici, par le caractère tranchant des formes de son architecture industrielle, usines, automobiles, navires, telles que l'Amérique seule en trouve d'aussi décisifs. Modigliani, poème morbide et fiévreux des mains, des corps, des visages de femmes saisis soudain en coulées ardentes, légères, torsions, déformations sensuelles, chairs, regards hallucinatoires, énergique grâce italienne ressurgissant, décomposée par le ferment sémite, après deux siècles de sommeil, est mort trop tôt pour qu'on puisse tirer de son apparition furtive un indice général. Cependant, en France ou ailleurs, hors des Ecoles et dans les Ecoles, on surprend à chaque pas des phénomènes communs. La forme, chez les plus inquiets des artistes, prend une instabilité particulière qui fait penser à celle des organismes primitifs *(c)*. Chez les plus volontaires, une rigidité correspondante aux images arrêtées de l'abstraction géométrique *(d)*. Là, il s'agit de faire entrer l'expression de la durée dans l'unique plan de l'espace dont le peintre peut disposer. Ici, d'exprimer sur ce seul plan toutes les dimensions de l'espace... Après Braque, Français de France, Picasso, Espagnol d'Andalousie, en qui dure le rêve arabe et sa poursuite passionnée de la forme idéographique à travers les formes naturelles réduites à leur figuration géométrique, tente pour la première fois, en Europe, de

créer un univers sans contact avec le réel, sous prétexte de mettre en évidence une dimension dont la « valeur », si je conçois bien les choses, exprime déjà ce qui peut s'en exprimer sur une surface plane. L' « équivalence plastique » existe



Cl Rosemberg

PICASSO. Repos de moissonneurs, dessin. (*Coll. part*re).

depuis longtemps. C'est d'abord l'architecture, puis le meuble, le pot, puis le décor géométrique, l'arabesque, le tapis. Elle peut coexister avec la « transposition » plastique, l'encadrer, la compléter, l'influencer. Elle ne peut la remplacer. Cependant, avec Picasso, qui ne s'y cantonne pas, tourne autour, en sort, y revient, s'en sert comme d'un instrument de plus dans son orchestre, et qui s'est gardé de la commenter et même de la baptiser — « cubisme », comme « impressionnisme » fut d'abord un sarcasme — le mouvement a rompu ses digues étroites pour retentir de proche en proche sur toute la sensibilité, toute la pensée, toute l'énergie d'aujourd'hui. L'inquiétude de Picasso est l'un des plus ardents levains de la fièvre

contemporaine. Inquiétude nomade, mais féconde, qui agite toutes les sources, et leurs vases, et leurs algues fleuries, danse périlleuse de l'intelligence cherchant des équilibres inouïs sur les sommets les plus aigus de la sensation, renonçant soudain à tel jeu pour se lancer dans tel autre, œuvre incertaine et par là même dramatique, admirable par éclairs, décevante assez souvent. Impressionnante toujours, par son souci du caractère, sa tension constante vers le style et la pureté de la forme débarrassée d'incidentes, son désir désintéressé de trouver dans les ondulations, les renflements, les effilements, les contrastes des lignes, la loi de structure des masses qu'elles symbolisent, la loi de continuité des ensembles monumentaux que leur assemblage constitue pour la danse, le jeu, le repos au bord de la mer. Inattendue, ne laissant pas à l'attention une seconde de répit par son évolution sans arrêt, ses sautes brusques, ses bizarreries, ses gageures, ses fantasques lubies et son inflexible raison. Essentielle pourtant, par sa rupture définitive avec l'impressionnisme que Cézanne, Renoir, Seurat avaient fait rentrer dans la grande tradition picturale en gardant toutes ses conquêtes mais qui empêchait encore chez tous ses descendants l'invention architectonique et l'imagination poétique de se manifester. Dangereuse aussi, par son errance infatigable entre la peinture de musée et l'illustration de magazine, — spectacles de cirque ou de bohême, visions lugubres, parfois cocasses, fantômes, pantins désossés, faces de fièvre et de famine, formes surprenantes mais savantes, bien que paraissant comme chez Goya arrêtées au vol. Dangereuse pour ceux que fascinent les tours de force, dangereuse pour celui qui les exécute et a quelquefois renoncé à n'être qu'un grand peintre pour suivre l'imitation dans les gestes et la surprise dans les yeux.

Car voici qu'autour d'elle on anathématise, on prêche, on didactise, on dogmatise. On apporte la vérité. On se querelle, comme aux plus beaux temps de l'Ecole, sur la prééminence de la forme ou de la couleur. On perd son temps à maudire ou à travestir « l'impressionnisme », qui n'est que cendre pour-



DUFRESNE. Panneau décoratif (*Coll. partre*).

tant. Et comme on dit qu'il faut « construire », chacun crie, pour proposer son plan. On déforme systématiquement, comme, autrefois, on idéalisait systématiquement, substituant de la sorte avec ingénuité, même alors qu'on maudit le romantisme, un académisme romantique à l'académisme classique. On épuise tour à tour, en quelques mois, l'enseignement des gran-



Cl. Kahnweiler.

ANDRÉ DERAIN. Paysage (*Coll. part*re).

des choses mortes qui mirent vingt siècles à évoluer. Le nègre remplace le Grec dans les préoccupations d'un doctrinarisme nouveau. Le pompier héroïque jette le casque avec dégoût pour saisir gravement le tam-tam. On se déclare primitif par réaction contre l'adresse universelle, archaïsant pour obéir aux exigences d'une culture à la fois lasse de sa science et avide

d'en tirer des conclusions synthétisées. On oublie qu'un système ne suffit pas à créer un grand art, encore moins un grand artiste. Quand on cherche l'ordre, on s'exprime, on ne démontre pas aux autres la manière de l'exprimer.

Il faut ne retenir, de tous ces mouvements confus, que les désirs collectifs qu'ils dénoncent. En ce sens, l'effort constructif du cubisme est un symptôme émouvant. Décoratif en soi, il ruine la décoration pour instaurer l'architecture. Et la synthèse d'André Derain réconcilie, dans la durée et l'étendue, les mondes les plus lointains et les plus antagonistes : décors hallucinants, noirs saturés, orangés troubles, nus massifs, portraits appuyés, paysages primitifs où se rencontrent, sans fusionner complètement, le sentiment tragique de l'espace du Japonais Sesshiu, le lyrisme méticuleux du Siennois Lorenzetti, l'imagination ingénue du douanier Rousseau, tout cela vu comme à travers une couche d'eau transparente, un monde madréporique, corallin, cristallisé. L'art d'aujourd'hui, malgré les artistes eux-mêmes, encore trop portés à se singulariser malgré tout, proteste à son insu contre cet individualisme échappé à sa propre discipline, où sombre une partie de l'Europe moderne après y avoir trouvé l'un de ses plus beaux élans. Un ordre intellectuel inconnu s'annonce. Mais on ne l'inventera pas.

## V

Certes, il y a un printemps nouveau pour les hommes. Printemps tragique, comme tous les printemps, où le meurtre et le rut agissent afin d'accroître et de multiplier l'énergie de fécondation. J'aperçois dans ces valeurs qui se chevauchent, dans cette peinture brouillée où les formes confusément entraînent les fonds avec elles, où les fonds ne rejoignent l'espace

qu'après s'être frottés aux formes pour y recueillir leur écho, comme une genèse ingénue. Nos souvenirs de l'art indou, du *Paradis* de Tintoret, de l'œuvre entière de Rubens, le Mythe de l'Evolution, l'avènement dans notre amour de la grande musique, Dostoïewsky, Nietzsche, Whitman, et l'architecture essentielle et gauche de Cézanne, et la symphonie peinte reconquise par Renoir, tout signifie l'approche de quelque grand accord inconnu dans ses modes dont ces formes dispersées qui cherchent à se rejoindre sont un appel primitif. L'univers se refait. Le flottement de la valeur plastique correspond à l'indécision de la science, à l'instabilité fondamentale de la vie que les biologistes nous révèlent. Quoi qu'en dise une école éphémère — comme toute école qui se respecte — la peinture garde l'espace pour domaine et ne pourra s'en évader. Mais l'importance peu à peu grandissante que nous donnons à la durée s'est sournoisement introduite dans l'ancienne conception que nous avions de l'espace, nous voyons s'ébaucher des rapports devenants et vagues, d'un irrésistible accent.

Epuisé de solitude, l'homme, en un mot, appelle l'homme pour bâtir la maison commune, et les décorateurs inemployés consentent à l'immolation pour faire converger toutes leurs forces spirituelles vers l'édification d'un temple qu'ils ne verront pas. L'ordre nouveau, créant l'architecture nouvelle, simple et nue comme tout organisme jeune, détruira la décoration, ou la transformera de telle sorte que ses essais actuels ne peuvent rien nous apprendre sur la forme qu'elle prendra (*f*). Toutes choses que nous considérons, depuis vingt ans, comme des réalisations, ne sont guère que des symptômes. Symptômes de ralliement. Symptômes de concentration (*g*). Le plus visible est la croissance de l'esprit d'association d'où l'armature sociale sortira probablement. La guerre est le plus cruel. Mais peut-être aussi celui qui a le plus agi pour nous contraindre à nous regarder face à face et à regarder en nous. Au fond, il importe fort peu qu'un grand nombre de ceux qui éprouvent l'universel besoin de communion aillent demander à des constructions politiques mortes le secret

Cl. Druet

Modigliani. Nu. (*Coll. part*[re]).

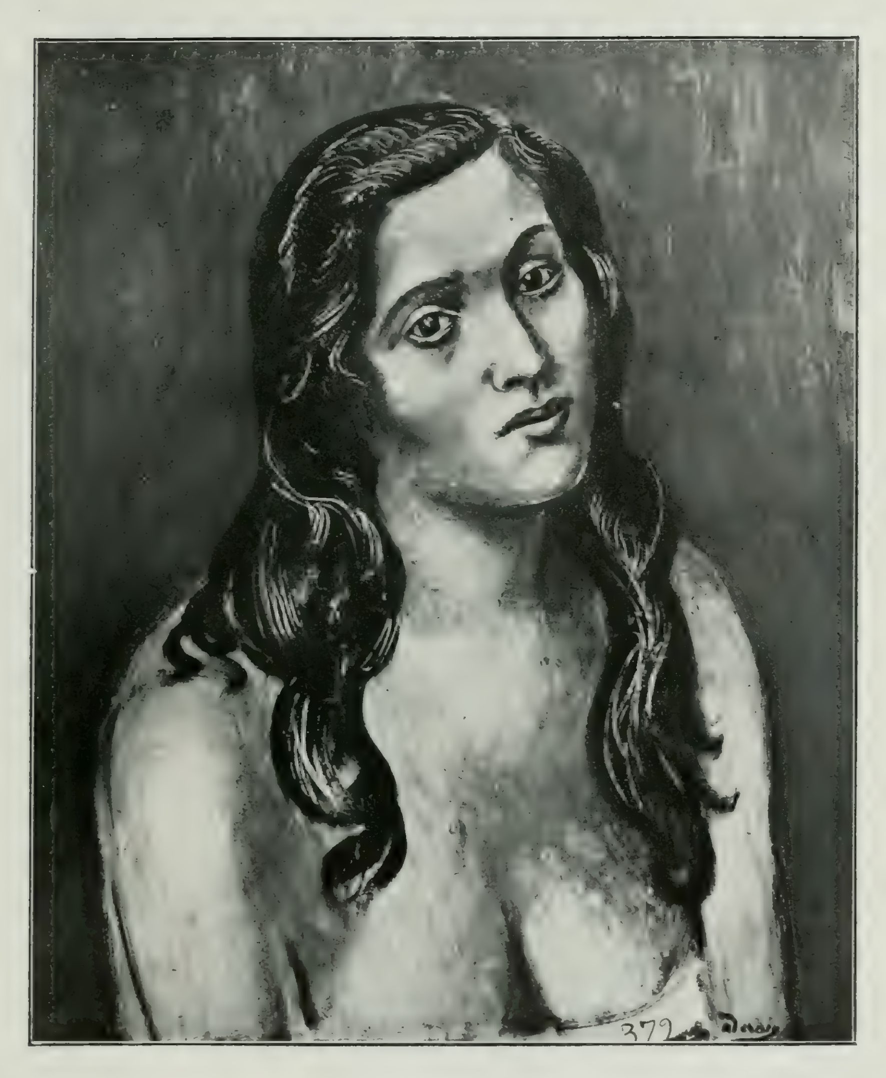
de l'ordre nouveau. Symptôme. Symptôme aussi, et l'un des plus impressionnants, cet effort de l'Allemagne acharnée depuis un tiers de siècle à faire entrer sa triple hégémonie militaire, industrielle et intellectuelle dans le cadre commun d'un style architectural volontaire dont la simplicité est une acqui-



Cl. Bernheim Jeune

Raoul DUFY. Maisons (*Coll. part*re).

sition pédagogique qui a pris tous ses éléments dans l'abstraction et le passé (*h*). Symptôme encore, cette audace américaine à élever de monstrueuses constructions utilitaires brisant tous les styles connus dans l'élan brutal vers le ciel de leurs charpentes de métal et leur effort continu de monter plus haut sur les villes. Et symptômes surtout ces formes rationnelles issues de la science appliquée, qui refoulent allègrement dans les




Cl. Guillaume

ANDRÉ DERAIN. Etude (*Coll. partre*).

ruines toutes les habitudes désordonnées et soi-disant traditionnelles de l'art de bâtir. Un grand mystère s'accomplit. Nul ne sait où il nous mène.

Voici les hautes cheminées comme des colonnes de temples, les vivantes bêtes d'acier avec un cœur, un intestin, des nerfs, des yeux, des membres, les os de fer articulés comme un squelette, le tournement, le glissement, le va-et-vient mathématique des courroies, des poulies, des bielles, des pistons, les routes rigides qui luisent et s'étendent et s'entre-croisent à l'infini, la ronde silencieuse des coupoles astronomiques suivant le mouvement des cieux, les halls géants, les façades nues des usines, cathédrales dédiées au dieu cruel qui ne connaît pas d'autre loi que la production à outrance. Voici les industries de guerre d'accord avec les industries de paix, et bouillant avec elles dans le creuset sanglant de l'avenir, les monstres marins de métal, les insectes gigantesques qui volent avec un bourdonnement dur, les canons qui jettent le drame à vingt lieues, les dragons cuirassés qui rampent comme des chenilles, crachant la flamme et le poison... Tout cela net, sans ornement, tranchant, catégorique, ayant la pureté et l'innocence de la fonction indifférente au bien, au mal, à la morale, de la fonction naissante douée d'un appétit féroce, inassouvissable et joyeux.



Cl. Giraudon.

JOSEPH BERNARD. Pomone.

*J'ai fini l'Histoire de l'Art, qui est l'histoire de l'homme. J'ai écouté avec reconnaissance toutes les voix que, depuis dix mille ans, l'homme a prises pour me parler. Si l'écho de ces voix s'entend quelquefois entre ces pages, c'est que je l'ai aimé tel qu'il est, et aussi tel qu'il voudrait être. Je vais mourir. Les hommes vivent. Je crois en eux. Leur aventure ne prendra fin qu'avec l'aventure de la terre, et, la terre morte, continuera peut-être ailleurs. Ce n'est qu'un moment d'elle que j'ai raconté dans ce livre. Mais tout moment vivant contient toute la vie. Quiconque participe avec confiance à l'aventure des hommes a sa part d'immortalité.*



Cl. L. M

CLODION. Bas-relief.

# APPENDICE

(*a*) On connaît le principe du *Néo-Impressionnisme* ou *Pointillisme* esquissé par Pissaro, développé par Seurat, exposé par Paul Signac dans son livre : *De Delacroix au Néo-Impressionnisme* avec une netteté magistrale, et porté à son plus haut point d'expression décorative par Signac lui-même et H.-E. Cross. Il ne s'agit plus de séparer seulement les tons, comme les Impressionnistes, qui d'ailleurs les mêlaient souvent sur leur palette pour en obtenir les effets voulus par la nature, mais bien d'isoler les touches même sur la toile, afin d'en provoquer à distance le mélange optique et d'obtenir par ce procédé le maximum de pureté de coloration et d'intensité lumineuse. Dernier effort de l'esprit d'analyse, dernier terme de l'anarchie politique, principe scientifiquement juste, esthétiquement dangereux, comme tous les principes esthétiques. L'artiste prend *un moyen* de la peinture pour l'*unique but* de la peinture et reste prisonnier d'une technique qui ne peut plus subir de variations ni réaliser de progrès.

(*b*) Je pourrais multiplier les exemples. L'époque la plus anarchique, vue d'ensemble et de loin, est toujours une, car elle court dans le mouvement de la vie dont le langage de l'homme n'est que le vêtement, plus ou moins

sévère et uniforme ou au contraire nuancé. surchargé. bariolé, hésitant suivant la diversité et le nombre des besoins. des goûts. des modes qui contribuent à la former. Nulle époque ne fut plus riche en artistes que la nôtre. Et tous sont — ou seraient si on savait utiliser leur passion — d'admirables décorateurs. Il n'est pas plus difficile de retrouver ces tendances dans la sensualité fougueuse de Dufrénoy que dans l'étroite et solide richesse de Manguin. dans la construction logique et dense de la matière peinte qui définit Charles Guérin que dans la patience de Lebasque à broder son univers en mailles un peu lâchées. dans la tension constante de Jean Puy vers la pureté de la forme que dans le don d'évocation brusque et totale de Laprade. dans la large vision colorée, un peu trouble et titubante de Camoin que dans la juxtaposition volontaire des tons et des formes qui donnent aux paysages de Friesz leur aspect à la fois intellectuel et chaotique, dans le langage concret et le sens du décor intime d'Albert André que dans la rencontre où se plaît Francis Jourdain du style décoratif le plus approprié et de l'amour de la vie familière. Elles s'avèrent aussi bien chez Flandrin. passant avec mélancolie des grâces apprêtées de l'églogue aux grâces gâtées de la danse, que chez Alfred Lombard, peut-être trop préoccupé de faire entrer ses dons somptueux dans les cadres trop étroits pour lui d'un classicisme discutable. Elles sont aussi manifestes dans quelques dessins de Bernard Naudin. frémissants et mélancoliques comme des feuilles balayées. que dans beaucoup de croquis de Maxime Dethomas, silencieux, neutres. hallucinants comme des ombres apparues, ou toutes les illustrations de Delaw. grandes comme des fresques. touchantes comme des légendes, profondes comme le cœur. Chez d'Espagnat. fécond, abondant, infatigable. fleurissant la terre et le ciel. elles suffiraient à définir l'optimisme sensuel surgi par réaction, avec Renoir. du désespoir naturaliste et romantique. On les respire aussi chez René Piot. environnées de parfums vénéneux, somptueuses certes, mais viciées de réminiscences florentines. d'intentions littéraires. de platonisme byzantin. On les découvre dans les essais les plus hardis des néo-constructeurs qui réagissent contre elles. Lhote. Bissière. Lotiron. Chez quelques-uns de ceux qui se sont réclamés du cubisme ou en ont été influencés. L.-A. Moreau. Le Fauconnier, Lurçat. elles prennent un aspect grandiose. et pour ainsi dire monumental qui peut fournir à la peinture les ressources les plus fécondes. Corneau. Gabriel Fournier. Riou. Portal hésitent à y renoncer. On les surprend chez les femmes peintres à l'état embryonnaire. vision confuse où la forme et les fonds se brouillent comme en une matrice obscure gonflée de lourde chaleur. S. van Parys. Charmy et surtout Louise Hervieu. ou. tout étonnées de vivre et d'une incroyable innocence après nos dix mille ans de pourriture et de savoir. Marval. Blanchard et surtout Marie Laurencin. On s'aperçoit que les artistes étrangers n'y échappent pas davantage. si on interroge l'œuvre du Hollandais Van Dongen. poète bestial des bijoux et des fards

et de la chair profonde où la mort et la cruauté veillent sous l'ombre chaude des aisselles et les blessures du carmin, celle de l'Espagnol Iturrino, monotone et subtil, aride comme une terre sèche où de rares fleurs sanglantes poussent entre les cailloux, celle du Belge Vlaminck, qui semble de la boue brûlante, celle de l'Italien Paresce, aigre, acide, tranchante, aiguë, florentine sans le savoir par la force de l'atavisme, et les essais à la fois convulsifs et lucides du déconcertant Picasso, et ces enluminures gigantesques, dégingandées, géométriques, qui poussent de la terre russe et dont les images nous viennent dans une confuse rumeur, pêle-mêle avec des sanglots de famine et de désespoir, des cris d'assassinés, des craquements de mitrailleuses, et sans doute le vagissement d'un monde nouveau-né. Les Polonais Kisling, Mondzain, Wittig, sembleraient, au contraire, en réaction contre elles. Quant aux sculpteurs, à qui Rodin avait ouvert la voie avec sa *Porte de l'Enfer,* à peu près tous y obéissent, Bourdelle, Maillol, Joseph Bernard, nous l'avons vu, Halou, Abbal, Marque, Sabouraud, Durio, Hœtger, Duchamp-Villon, emporté trop tôt par la guerre, commençait à réagir. Lipchitz continue cet effort.

Ce mouvement, d'ailleurs, ne fait qu'atteindre sa période critique, d'où sortira son épanouissement si le terrain social s'y prête, ou sa fin. Dès le début du XIXe siècle, en effet, la grande décoration, si peu comprise au XVIIe et presque abandonnée au XVIIIe pour l'ornementation intime de la chambre à coucher et du boudoir, a tenté tous les grands peintres, à commencer par Delacroix. Mais le véritable initiateur, Maurice Denis l'a montré dans son livre *Théories,* c'est Ingres. Directement ou indirectement, presque tous procèdent de lui, d'abord ses médiocres élèves Hippolyte Flandrin, Jeanmot, le bon Amaury-Duval, etc... et, à l'extrémité du mouvement, Anquetin qui donna de si belles promesses et Maurice Denis lui-même. Puvis de Chavannes, qui s'est appuyé au début sur Delacroix, puis très vite sur Chassériau, a certainement subi son influence comme aussi celle de Corot. Mottez était l'élève d'Ingres, et c'est Ingres qui a fait porter à Paris son beau portrait de femme peint sur un mur de la Villa Médicis. Par ce portrait, Mottez réintroduisait en France la fresque italienne à peu près oubliée par les Italiens eux-mêmes et peut-être d'ailleurs peu faite pour les climats du Nord. Sa résurrection est néanmoins un symptôme passionnant du retour à l'art architectural impersonnel, collectif, bientôt anonyme. De nos jours, Paul Baudoüin, qui n'avait pu convaincre son maître Puvis, a recréé la fresque, on peut le dire, théoriquement et pratiquement, après de longues années de recherches ardentes que la résurrection de l'admirable livre de Cennino Cennini a couronnées il y a six ou huit ans. A sa suite, parfois avec ses conseils, Maurice Denis, René Piot, J.-P. Lafitte, tombé depuis à la guerre, Dufrénoy, Alfred Lombard, Pierre Girieud, Bourdelle ont entrepris ou achevé de grandes décorations selon la méthode giottesque. Encore une fois, ce n'est qu'un symptôme, destiné peut-être à l'avortement, mais dont

la signification est émouvante. Il serait intéressant de voir ce que donnerait cet admirable instrument entre les mains de décorateurs tels que Bonnard ou Vuillard, ou Roussel, ou Signac, ou Valtat, ou d'Espagnat, ou Albert André, ou Friesz, ou Laprade, ou Dufy, ou Dufresne, ou Lurçat, auxquels la tapisserie semblerait d'ailleurs mieux convenir. Lurçat, d'ailleurs, a déjà fait dans ce sens-là des tentatives impressionnantes.

(On ne peut parler ici que pour mémoire des innombrables décorateurs officiels, de Louis-Philippe à M. Poincaré. Leurs productions n'appartiennent pas plus à la peinture que les livres scolaires ou les travaux d'archéologie à la littérature. Il y a eu parmi eux de bons illustrateurs d'histoire, dont le plus honnête paraît avoir été M. Jean-Paul Laurens en France, le mieux documenté Menzel en Allemagne, le plus pittoresque Veretschaguine en Russie, le plus ingénieux Brangwyn en Angleterre. Il y a beaucoup d'illustrateurs, en peinture et en sculpture, que l'on prend pour des peintres et des sculpteurs. C'est une affaire de définition... Le Musée de Versailles, à coup sûr, vaut une visite, et même plusieurs... Mais à la condition qu'on aille y chercher, non de la peinture, mais de l'histoire, ou plutôt de l'historiette. Le premier illustrateur d'histoire, c'est l'Espagnol Daniel Vierge qui a été parfois incomparable de fougue, d'horreur, de mystère, de violence évocatrice, et dont les compositions ont l'avantage de ne pas encombrer les murs. En France les illustrateurs, si nombreux et si intelligents en Angleterre et en Amérique, ont à peu près disparu depuis les maîtres délicieux du XVIII^e siècle, Eisen, les Saint-Aubin, Moreau le Jeune, Gravelot, Prud'hon. Cependant, il y a eu Raffet, parfois Charlet et Tony Johannot, et la boursouflure de Doré ne peut faire oublier la magie fantastique de quelques-unes de ses planches. Le règne romantique de l'histoire ayant cessé, certains de nos contemporains ont tenté d'animer les marges des romans et des poèmes, Bonnard, qui y apporte sa liberté fantasque et sa poésie narquoise, Laprade, Maurice Denis, Louise Hervieu, Naudin, Segonzac, l'admirable Delaw, amuseur des petits enfants innocents et des grandes personnes cultivées. La résurrection de la gravure sur bois tend, en outre, à renouveler l'illustration.)

(*c*) Le *futurisme* italien n'est qu'une systématisation, d'ailleurs antiplastique, de ces tendances.

(*d*) Le *cubisme* n'est qu'une stylisation artificielle de la forme, s'appuyant sur le mot mal compris de Cézanne, auquel j'ai fait allusion plus haut, et qui n'avait d'autre prétention que de symboliser sa pensée. Indépendamment de ses prétentions à restituer d'un bloc la forme, sans tenir compte des reflets, sous toutes ses dimensions, c'est l'extrême synthèse succédant à l'extrême analyse des néo-impressionnistes. Comme tous les systèmes, il peut discipliner des peintres. Dunoyer de Segonzac, Ozenfant,

Lhote, L.-A. Moreau, de La Fresnaye, Boussingault, Le Fauconnier, Metzinger sont devenus des peintres en traversant ou en côtoyant le cubisme, Braque, Léger, Juan Gris restent des peintres malgré lui, et Picasso, qui était un peintre avant de l'avoir fondé, le redevient en le quittant. Et tous, qui y étaient venus pour mieux obéir à Cézanne, s'en détacheront grâce à lui.

(*e*) L'art du portrait a peut-être constitué la force la plus permanente de l'Ecole française, — je dis « Ecole » faute d'un meilleur mot. Il n'a presque pas connu de défaillances depuis sept siècles. Tous les imagiers gothiques furent des observateurs admirables du visage humain. Par les sculpteurs de tombes, ils ont donné la main aux peintres de la Renaissance, Froment d'Avignon, Fouquet, Jean Perréal, Malouel, les anonymes des XV^e^ et XVI^e^ siècles, les Clouet, Corneille de Lyon, si pénétrants, si sobres, si candidement malicieux, aigus et nets comme l'intelligence qui caractérise et dissèque sans se soucier de l'état social, de la fonction, des goûts de ceux qu'elle examine et qui ne pensent pas encore à prendre une attitude devant elle. Au XVII^e^ siècle, où Lagneau et Demonstier introduisent leur science, la puissance psychologique des vieux maîtres français entre avec Poussin, Claude Lefebvre, Sébastien Bourdon, Le Brun, Coyzevox, dans le cadre architectural de la méthode. Le portrait prend dès lors une densité et une masse qui constituent, avec l'esprit entier du temps, le bloc imposant de l'époque classique où la ressemblance et la saveur de l'objet sont plus frappants encore, pour qui sait les apprécier, que l'ordonnance majestueuse du langage qui le décrit. Rigaud et Largillière, les Coustou, font passer insensiblement la science structurale du grand siècle dans ces effigies étonnantes de causeurs, d'artistes, de philosophes, d'abbés d'alcôves et de cour, de favorites, de mondaines, par qui La Tour, Drouais, Perronneau, Houdon, Greuze, Pajou, le Genevois Liotard inclinent en souriant vers l'abîme qui s'ouvre une aristocratie fatiguée d'avoir trop d'esprit. David empêche leur acuité psychologique d'échouer dans la facilité mondaine et rétablit avec puissance, au seuil du XIX^e^ siècle, par ses innombrables élèves, la solidité compromise du portrait. Ingres n'aura dès lors qu'à confier à cette armature la plénitude de sa vision sensuelle pour transmettre à la génération naturaliste la tradition des vieux Français.

Le XIX^e^ siècle, comme toutes les grandes époques — et il est, sans aucun doute, la plus grande époque de notre peinture — n'a vu dans le portrait qu'un des aspects multiples de la vie à exprimer, et ses maîtres, Delacroix, Rude, Millet, Courbet, surtout Corot et Carpeaux n'ont fait que suivre, en cela, avec une aisance grandiose, la pratique des héros, Raphaël, Titien, Tintoret, Rubens, Rembrandt, Velasquez, Goya. De ce qu'il y a peu de « portraitistes », bien qu'Ingres en soit un avant tout, bien qu'un peintre moindre, mais honorable, Fantin-Latour, ne soit guère autre chose, bien que quelques médaillons saisissants sauvent seuls de l'oubli le nom de

David d'Angers, bien que Rodin ait arraché à la matière les plus profonds accents du visage humain, que Cézanne ait découvert les plans les plus fermes de sa structure, Degas les traits les plus aigus de sa construction intellectuelle, il ne faudrait point en conclure que le XIXe siècle soit plus pauvre en portraits qu'un autre. Il en a trop, et trop « ressemblants », ce qui signifie peut-être qu'ils pourraient l'être davantage. Ils fourmillent, des effigies gracieuses du baron Gérard aux honnêtes photographies de M. Bonnat, des mannequins tout de neuf habillés de Winterhalter aux quelques élégances bourgeoises fixées par M. Carolus-Duran dans sa jeunesse, et des visages de Prud'hon émergeant d'une ombre amoureuse à ceux de Ricard qui s'y noient un peu, à ceux de Carrière qui parfois l'accumulent trop dans les creux pour en faire saillir les bosses. De nos jours, c'est Vuillard, sans doute, qui représente le plus spirituellement la tradition psychologique du portrait français et Mahn le plus fidèlement. Au reste, le portrait subit, comme les autres expressions plastiques, l'influence du courant impressionniste et musical et celle du courant architectural destinés à donner ensemble son accent à notre époque dans le futur : Bonnard, comme Vuillard, fait rôder autour de lui les colorations fugitives, les ombres, les nuances, les reflets et les murmures, Vallotton le maçonne avec une obstination morose, Matisse le ramène essentiellement aux lignes et aux tons décoratifs, Charles Pequin le construit comme ses paysages, comme ses natures mortes, avec des puretés et des sonorités de violoncelle et le sentiment de la signification définitive du visage qui est devant lui.

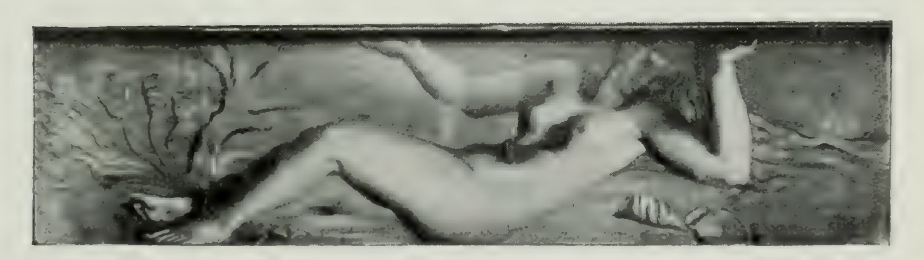
Hors de France, c'est surtout, semble-t-il, dans l'art du portrait, qu'Anglais et Américains ont déployé leur adresse superficielle, tons larges et crémeux en grandes coulées faussement robustes et franches où Sargent est passé maître et que Whistler réprouve, — heureusement pour sa mémoire, — en faisant rôder autour de ses effigies mystérieuses la musique imprécise des demi-teintes et des subtils arrangements de notes rares et de passages nuancés. La ressemblance étroite des figures à la fois creuses et massives du Prussien Lenbach ne parvient pas à dissimuler le truquage constant et méticuleux de sa puissance apparente. Les Espagnols Zuloaga, La Gandara, l'Italien Boldini guitarisent et vocalisent — force maquillée ou impuissance grimaçante, — art mondain qui laissera d'étranges documents psychologiques moins encore sur le compte de ses modèles que sur celui de ses auteurs. Le Belge Evenepoel, mort trop jeune, eût tenu sans doute ses promesses. Mais il faut attendre, chez les individus de nature forte et sincère, l'effet profond de l'influence du XIXe siècle français, de Cézanne et Renoir avant tout. Elle est déjà manifeste et salutaire, en ce qui concerne l'art du portrait, chez quelques artistes étrangers dont le Mexicain Rivera me semble le plus intéressant, à la fois par sa préoccupation des dessous architecturaux et des volumes tournants où persiste la double action des deux maîtres français, et quelque chose d'inattendu, de surpris.

de fantômal qui dénonce l'ascendance espagnole manifestée sous les auspices de Goya et de Zurbaran.

(*f*) J'ai peur que la multiplication des talents à laquelle on assiste aujourd'hui marque la fin de la grande école française du dix-neuvième siècle. D'ailleurs, la peinture et la sculpture sont peut-être condamnées à disparaître dans leur forme et leur destination actuelles. La complexité de l'âme et des moyens de l'homme d'aujourd'hui s'accroît de jour en jour. Qui peut prévoir la destinée d'un instrument tel que le cinématographe, par exemple? Comme la peinture symphonique a succédé à la peinture mélodique en teintes plates, on peut se représenter une sorte de symphonie cinématographique succédant à la symphonie immobile réalisée par les Vénitiens, les Hollandais, les Espagnols et les Français. Imagine-t-on la puissance d'exaltation lyrique que pourrait donner à l'esprit une succession d'images colorées peintes par un Michel-Ange, ou un Tintoret, ou un Rubens, ou un Rembrandt, ou un Goya, ou un Delacroix, et précipitées dans le drame du mouvement et de la durée par un appareil enregistreur?

(*g*) L'un des plus impressionnants témoignages de l'inquiétude des artistes, de leur besoin de rapprochement et d'entente, c'est leur disposition à écrire sur leur art et les tendances permanentes ou actuelles de leur art. Elle est commune à tous ceux des époques de changements de système décisifs, les universalistes italiens, les artistes français, anglais, allemands, de la fin du XVIII^e siècle, le passage du romantisme et du matérialisme aux orientations d'aujourd'hui. De Delacroix lui-même et Fromentin — voire Courbet! — à Rodin, à Carrière, à Redon, il en est peu qui n'aient cédé au besoin d'exposer leurs intentions ou celles des autres. Il faut citer, de nos jours, Louise Hervieu, Maurice Denis, Emile Bernard, Bourdelle, Matisse, Signac, d'Espagnat, Albert André, Ozenfant, Jeanneret, Gleizes, Metzinger, Bissière, Lhote et surtout J.-E. Blanche, écrivains d'art de haute qualité.

(*h*) Notamment les éléments du style perpendiculaire, empruntés en majeure partie aux palais achéménides et au gothique méridional français le château des Papes d'Avignon par exemple.



CHASSÉRIAU. Cl Braun.

# ERRATA

—

Page 177. — *Au lieu de :* El Greco, Groupe d'anges, *lire :* Le Brun, Groupe de femmes, dessin. *(Louvre.)*

Page 182, ligne 13. — *Au lieu de :* dée d'hòtels, *lire :* bordée d'hôtels.



# INDEX ALPHABÉTIQUE
## DES NOMS CITÉS DANS CE VOLUME[1]



1. Les noms des artistes dont il est directement question sont en italiques.

# TABLE DES MATIÈRES



IMPRIMERIE ARTISTIQUE " LUX ", 131, BOULEVARD SAINT-MICHEL, PARIS

## SIGNES ET ABRÉVIATIONS

*Employés dans les tableaux synoptiques*

---

| | | |
|---|---|---|
| A. Art arabe | P. Art persan. | T. Art turc. |
| B. — byzantin. | Pl. — portugais. | a. — Architecte |
| Bl. — bolonais. | R. — russe. | c. — Céramiste. |
| F. — florentin. | Rm.— romain. | m. — Musicien. |
| M. — musulman. | S. — scandinave. | s. — Sculpteur. |
| N. — napolitain. | V. — vénitien. | p. — Peintre. |

Les noms des peintres, sculpteurs, architectes et autres artistes sont en italiques. Les noms des principaux maîtres sont en caractères égyptiens.

| | ESPAGNE ET PORTUGAL | HISTOIRE |
| --- | --- | --- |
| a. de | | |
| | *Ribalta* (1550-1628) p. | |
| | *Las Roelas* (1558-1625) p. | Unité de la Grande-Bretagne (1603) |
| « Vie | | |
| las » | *Juan Gomez de Mora*, a. de la Plaza Mayor de Madrid | *Abbas le Grand*, shah de Perse (1585-1628) |
| a. | | *François Bacon* (1561-1628) |
| | | *Lippershey* invente le microscope (1608) |
| | | Expulsion des Maures d'Espagne — Indépendance de la Hollande (1609) |
| | | *Les Foujiwara au Japon* — *Yeyas* (1603-16) |
| p. | *Las Cuevas* (1568-1635) p. | |
| | | *Kepler* (1571-1630) |
| p. | *Greg. Fernandez* (1566-1636) s. | |
| | | *Vanini* (1585-1619) |
| | | *Galilée* (1564-1641) |
| | *Carducho* (1578-1638) p. | |
| | | Début de la Guerre de Trente ans (1618-48) |
| | *Pedro Orrente* (1570-1644) p. | |
| | *J.-B. de Mayno* (1569-1649) p. | *Wallenstein* (1583-1634) |
| | *Tristan* (1586-1640) p. | |
| 3. | *Martinez Montanez* (?-1649) s. | *Richelieu* (1585-1642) |
| p. | | |
| | *Pacheco* (1571-1654) p. et c. | |
| | *Herrera le Vieux* (1576-1656) p. | |
| | | *Harvey* (1578-1658) découvre la Circulation du sang (1628) |
| 9-56) | *Ribera* (1588-1656) p. (vit en Italie) | *Gustave-Adolphe* (1611-32) bat l'Empire à Leipsick (1631) |
| p. | | *Descartes* (1596-1650) |
| ) p. | *Rubens* en Espagne (1636) | |
| | | *Hobbes* (1588-1679) |
| | **Velazquez** (1599-1660) p. | |
| | | Le shogun *Yemitsou* (1624-51) ferme le Japon (1639) |
| | **Zurbaran** (1598-1662) p. | |
| ) p. | | *Olivier Cromwell* (1599-1658). Révolution d'Angleterre (1642-50). |
| p. | | La France bat l'Espagne à Rocroi (1643) |
| | *Alonso Cano* (1601-67) p. et s. | La Chine conquise par les Mandchoux (1644) Dynastie des *Tsing* |
| l de 55) | *Leonardo* (1616-50) s. | |
| 9) p. | *Juan Rizi* (1597-1675) p. | |
| | | *Blaise Pascal* (1623-62) |

| | INDES | CHINE | JAPON | BYZANCE, ISLAM, RUSSIE | FRANCE | ITALIE | ANGLETERRE | ALLEMAGNE ET PAYS SCANDINAVES | FLANDRE ET BELGIQUE | HOLLANDE | ESPAGNE ET PORTUGAL | HISTOIRE |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| XVII SIÈCLE première moitié | M. [illegible]<br>M. [illegible] Ibrahim Roza à Bijapour [illegible]<br>M. [illegible] d'Itimadoula [illegible]<br>M. [illegible] Jehangir à Lahore (1627)<br>M. Palais de Delhi (1638-48)<br>Jardins de [illegible] fresques des [illegible]<br>M. de la Tadj Mahal d'Agra (1630-47)<br>M. Mosquée Vizir Khan à Lahore (1634)<br>Temple [illegible]<br>M. [illegible] de Mahmoud à Bijapour<br>Stupa [illegible]<br>M. Grande mosquée de Delhi (1644-58)<br>M. Mosquée Perle à Agra (1648)<br>Pagode et palais de Madura (1650) | Temple de Hiao-tang [illegible] (1625)<br>[illegible] Tchéou [illegible] (1652)<br>Peintres des Ming | Kan[illegible], p<br>Deme [illegible] de masques<br>Kan[illegible] du château de N[illegible] (1610)<br>Keetsou [illegible], laqueur<br>Sh[illegible] (1583-1639) p<br>[illegible] (1645) p<br>Ou[illegible], sculpteur<br>Iom[illegible] Matahei, p<br>Kan[illegible] (160[illegible]-51) p<br>[illegible] (1660 céramiste)<br>Hidari Zingoro (1594-1634) s. et a. des temples de Nikko et Tokiom<br>Kan[illegible] Tanyu (1601-74), p | P. Medan-i-Chah d'Ispahan<br>T. Mosquée Ahmedie à Constantinople (1609)<br>A. Mosquée Karaouyne à Fez 1623<br>A. Mahamm[illegible] de la mosquée Hamouda Pacha à Tunis 1631<br>P. Shoudja ed Daoulah, p<br>P. Mosquée de Cheikh Sefi à Ardebil 1642<br>B. Couvents et fresques du mont Athos | Place Royale à Paris (1604)<br>S[illegible] (1626), a<br>Place ducale à Charleville<br>[illegible]<br>Jean Boullongne (1591-1634) p vit en Italie<br>Jacques Callot (1593-1635) g<br>Du[illegible] (1574-1640) s<br>Rubens en France (1622)<br>Guillaume Dupré (1574-1647) g en médailles<br>Simon Guillain (1581-1658) s<br>Simon Vouet (1590-1649) p<br>Nicolas Poussin (1594-1665) (vit en Italie)<br>François Mansard (1598-166[illegible]) a<br>Eustache Le Sueur (1617-55) p<br>Académie de Peinture et de Sculpture (1648)<br>Le Vau (1612-70), a | Crist[illegible] Allori (1577-1621) p F<br>Guido Reni (1575-1642) p Bl<br>Pietro Tacca (1580-1640) s F<br>Dominiquin (1581-1641) p Bl<br>Monteverde (1568-1649) m<br>Albane (1578-1660) p Bl<br>Frescobaldi (1583-1655) m Ferrarais<br>Algarde (1592-1654) a Bl<br>Guerchin (1591-1666) p Bl<br>Villa Doria Pamphili à Rome<br>P. de Cortone (1596-1669) p F<br>Velazquez en Italie (1648)<br>Villas romaines<br>Palais de l'Isola Bella (1650) | Inigo Jones ([illegible]), a. de la salle des banquets à Whitehall<br>Rubens en Angleterre (1628)<br>Van Dyck en Angleterre (1632) | E. Holl ([illegible]-1646), a. de l'Hôtel de ville d'Augsbourg ([illegible])<br>Henry Schütz (1585-1672) m | [illegible] p<br>[illegible] (1621) p<br>[illegible]<br>[illegible] (1641)<br>[illegible] (1638) p<br>Pierre-Paul Rubens (1577-1640) p<br>[illegible] p<br>D. Teniers le Vieux (1582-1649) p<br>Van Dyck (1599-1641) p<br>[illegible]<br>Du[illegible] (1594-1646)<br>[illegible] p<br>[illegible] p<br>[illegible] p<br>[illegible] p<br>[illegible] p<br>[illegible]<br>[illegible]<br>Jordaens (1593-1678) p | [illegible] Haarlem<br>[illegible] publie la [illegible] Pays-Bas<br>[illegible] (1635) p<br>[illegible] (1635) p<br>[illegible] p<br>[illegible] (1653) p<br>[illegible] p<br>Franz Hals ([illegible]) p<br>[illegible] (1609-56)<br>[illegible] p<br>[illegible] p<br>[illegible] Delft<br>[illegible] (1681) p<br>[illegible] p<br>Rembrandt Van Ryn (1606-1669) p<br>[illegible] (1654) p<br>[illegible] p<br>[illegible] de l'hôtel de ville d'Amsterdam (1648-55)<br>[illegible] (1606-79) p<br>[illegible] (1610-80) p | [illegible]<br>[illegible] de M[illegible]<br>[illegible]<br>[illegible] p<br>[illegible] (1644) p<br>[illegible] (1646) p<br>[illegible] (1649)<br>[illegible] p<br>[illegible] (1656) p<br>[illegible] p en Italie<br>Velazquez (1599-1660) p<br>Zurbaran (1598-1664) p<br>[illegible] p<br>[illegible] Rizi ([illegible]-1675) p | [illegible] (1631)<br>[illegible]<br>[illegible] (1630)<br>[illegible] Trente ans (1618-48)<br>[illegible] (1642)<br>Richelieu (1585-1642)<br>[illegible] bat l'Empire [illegible] (1631)<br>Descartes (1596-1650)<br>[illegible] (1585-16[illegible])<br>[illegible] Révolution d'Angleterre<br>Le Prince bat [illegible] à Rocroi (1643)<br>La Chine conquise par les Mandchoux (1644). Dynastie des Tsing<br>Blaise Pascal (1623-62) |

B

| | INDES | CHINE | JAPON | BYZANCE, ISLAM, RUSSIE | FRANCE | ITALIE | ANGLETERRE | ALLEMAGNE ET PAYS SCANDINAVES | FLANDRE ET BELGIQUE | HOLLANDE | ESPAGNE ET PORTUGAL | HISTOIRE |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| XVII Siècle deuxième moitié | Temples hindo-thibétains de P[illegible]patt[illegible]<br>A. Mosquée d'Aureng-Zeb à Lahore [illegible]<br>Palais de Bhatgaon au Népal<br>Monuments hindo-thibétains de S[illegible]nath au Népal | Portraits des Tsing<br>Yun Cheou-p'ing (1633-90) p<br>[illegible] directeur Manufacture impériale (16[illegible])<br>Temples lamaïques de Jehol | Kano [illegible]eishin (? 1685) p<br>Tosa Mitsouki (1616-91) p<br>Tohaku p. de l'école d'Hassegawa<br>Kano Tsounenobou (1636-1713) p<br>Moronobou (16[illegible]) p<br>Kôrin (1660-1716) p et laqueur<br>Itshio (1651-1724) p | T. Mosquée Yeni-Validé à Constantinople (1651)<br>Khodja Kassim a<br>P. Pont de Chiraz à Ispahan (1660)<br>Jean Chardin (1643-1713), Français, visite la Perse (1665-77)<br>P. Céramiques, bijoux, tapis<br>A. Reconstruction de la Kasba de la Mecque (1581)<br>P. Medressé d'Hussein à Ispahan (1593)<br>P. Palais de Tchechel-Soutom à Ispahan (1700) | **Les Frères Le Nain**, pp<br>*Abraham Bosse* (1602-76) g<br>*Sébastien Bourdon* (1616-71) p<br>*Jean Warin* (1604-72) g en médailles<br>**Claude Lorrain** (1600-82) p (vit en Italie)<br>*F. Blondel* (16[illegible]-86) a<br>*Courtois le Bourguignon* (1621-76) p<br>*Robert Nanteuil* (1623-78) d.<br>*Claude Perrault* (1613-88) a<br>Manufact. des Gobelins (1661)<br>Palais de Versailles<br>*Michel Anguier* (1612-86) s.<br>*Colbert* surint. des Beaux-Arts (1664)<br>*Cambert* (1628-77) m<br>Académie de Rome (1666)<br>Observatoire de Paris (1667)<br>*Claude Lefebvre* (1632-75) p<br>*Le Brun* (1619-90) p.<br>*Lehongre* (1628-90) s<br>Académie d'Architecture (1671)<br>*Mignard* (1612-[illegible]) p<br>*Lulli* (1633-87) m<br>*Libéral Bruant* (1637-94), a. de l'hôtel des Inv. (1675-1707)<br>**Pierre Puget** (1622-94) s<br>**Le Nôtre** (1613-1700) jardinier Hôtels et châteaux à Paris et en province<br>*Les Keller* (1638-1702) fondeur<br>*Charpentier* (1634-1702) m<br>**Vauban** ([illegible]) a. militaire<br>*Gérard Audran* (1640-1703) g<br>*Parrocel* (1648-[illegible]04) p<br>Pont-Royal à Paris (1685-89)<br>*Edelinck* (1640-1707) g<br>*Le Gros* (1629-1714) s<br>*Noël Coypel* (1628-1707) p<br>**Girardon** (1628-[illegible]5) p<br>*Jouvenet* (1644-1717) p<br>*Coysevox* (1640-1720) s<br>**J. Hardouin-Mansard** (1646-1708) a. de la place Vendôme, etc. | Villas romaines<br>*Carissimi* (1604-74) m<br>*Longhena* (1604-75) a V<br>*Bernini* (1598-1680) s Rm<br>*Salvator Rosa* (1615-73) p N<br>*Sassoferrato* (1605-85) p Rm<br>*Stradella* (1645-81) m<br>*L. Giordano* (1632-1705) p N<br>*Carlo Maratta* (1625-1713) p Rm<br>Fort Palamède à Nauplie (Vénitien) (1687)<br>*C. Fontana* (1634-1714) a Rm<br>Les luthiers de Crémone<br>*Amati-Stradivarius* (1644-1737)<br>*Arcangelo Corelli* (1653-1713) m | *Peter Lely* (1618-80) p<br>*Christophe Wren* (1632-1723) a. de la cathédrale de Saint Paul (1675)<br>*Henry Purcell* (1658-95) m<br>Château de Chatsworth (1687-1706) | Académie de Berlin (1694)<br>Académie de Dresde (1697)<br>*Schluter* (1664-1714) a. et s. | [illegible] (16[illegible]-68) p<br>*Philippe de Champagne* (1602-74) p (vit en France)<br>*D. Teniers le jeune* (1610-90) p<br>*Van der Meulen* (1632-90) p | *Wouwerman* (1619-68) p.<br>*Gérard Dou* (1613-75) p<br>*Van Eeckhout* (1621-74) p<br>*Pynacker* (1622-73) p<br>*Alb. van Everdingen* (1621-75)<br>*Karel Dujardin* (1622-78) p<br>*Van der Velde le Vieux*, p (1611-93)<br>*Metsu* (1630-67) p<br>*Ferdinand Bol* (1616-80) p<br>*Van Ostade* (1610-85) p.<br>*Pieter de Hooch* (1630-77) p<br>**Terborgh** (1617-81) p<br>*Berchem* (1620-83) p.<br>**Vermeer de Delft** (1632-75) p<br>*Tilborgh* (1625-78) p<br>*Jean Steen* (1626-79) p.<br>*Van Hoogstraten* (1626-78) p<br>*Wynants* (1625-82) p<br>**Jacob Ruysdaël** (1628-82) p.<br>*Van Mieris* (1635-81) p<br>*Albert Cuyp* (1620-91) p<br>*Van der Meer* (1628-91) p<br>*Nicolas Maes* (1632-93) p<br>*Hondecoeter* (1636-95) p<br>*Jean de Bray* (?-1697) p<br>*Gerrit Berckheyde* (1638-98) p<br>*Van der Velde le Jeune*, p (16[illegible]-1707)<br>*Hobbema* (1638-1709) p<br>*Van der Heyde* (1637-1712) p | *J. B. del Mazo* (?-1667) p<br>*Francisco Rizi* (1608-85) p<br>*Carreno de Miranda* (1614-85) p<br>*Murillo* (1618-82) p<br>*Pedro de Mena* (?-1693)<br>*Claudio Coello* (?-1693) p<br>*Valdès Leal* (1630-91) p<br>*Sebastian Muñoz* (1654-90) p | *Milton* (1608-74)<br>*Ruyter* (1607-76)<br>*Turenne* (1611-75)<br>*Corneille* (1606-84)<br>*Calderon* (1600-81)<br>*Molière* (1622-73)<br>*Spinoza* (1632-77)<br>*Swammerdam* (163[illegible]-80)<br>*Sténon* (1638-87) fonde la **Géologie**<br>*La Fontaine* (1621-95)<br>Guerre franco-hollandaise (1672)<br>*Louis XIV* (1643-1715)<br>*Racine* (1639-99)<br>*Locke* (1632-1704)<br>Révocation de l'Édit de Nantes (1685)<br>*Newton* (1642-1727). La gravitation universelle (1687)<br>Les Vénitiens bombardent l'Acropole (1687)<br>*Pierre Bayle* (1647-1706)<br>*Leeuwenhoek* (1632-1723)<br>*Leibniz* (1646-1716)<br>*Guillaume d'Orange* (1689-1702)<br>Époque du Genroku au **Japon** (1688-1704)<br>*Pierre le Grand* (1672-1725)<br>Le royaume de Prusse (1700) |

| | ESPAGNE ET PORTUGAL | HISTOIRE |
|---|---|---|
| | *J.-B. del Mazo* (?-1667) p. | |
| | | *Milton* (1608-74) |
| | | *Ruyter* (1607-76) |
| 75) | | *Turenne* (1611-75) |
| | | *Corneille* (1606-84) |
| | | *Calderon* (1600-81) |
| | | *Molière* (1622-73) |
| | *Francisco Rizi* (1607-85) p. | |
| | | *Spinoza* (1632-77) |
| | *Carreno de Miranda* (1614-85) p. | |
| | *Murillo* (1618-82) p. | *Swammerdam* (1637-80) |
| ). | | *Sténon* (1631-87) fonde la Géologie |
| | | *La Fontaine* (1621-95) |
| | *Pedro de Mena* (?-1693) | |
| | *Claudio Coello* (?-1693) p. | Guerre Franco-hollandaise (1672) |
| | *Valdés Leal* (1630-91) p. | |
| p. | | |
| | | *Louis XIV* (1642-1715) |
| | | *Racine* (1639-99) |
| | | *Locke* (1632-1704) |
| | *Sébastian Munoz* (1654-90) p. | Révocation de l'Edit de Nantes (1685) |
| | | *Newton* (1642-1727) La gravitation universelle (1686) |
| | | *Morosini* bombarde l'Acropole (1687) |
| p. | | *Pierre Bayle* (1647-1706) |
| | | *Leuwenhoeck* (1632-1723) |
| | | *Leibnitz* (1646-1716) |
| | | *Guillaume d'Orange* (1689-1702) |
| | | Epoque du Genrokou au Japon (1688-1704) |
| | | *Pierre le Grand* (1672-1725) |
| | | Le royaume de Prusse (1700) |

| ESPAGNE ET PORTUGAL | HISTOIRE |
| --- | --- |
| | Guerre de la succession d'Espagne (1701-14) |
| | *Daniel de Foë* (1663-1731) |
| *Teodore Ardemans*, a. du palais de la Granja (1721) | *Olivier Swift* (1667-1745) |
| | *Vico* (1688-1744) |
| | *Saint-Simon* (1675-1755) |
| *Plaza Mayor de Salamanque* (1729-33) | |
| | *Montesquieu* (1689-1755) |
| | Guerre de la succession de Pologne (1733-35) |
| *Francisco Zarcillo* (1707-48) s. | |
| | Guerre de la succession d'Autriche (1741-48) |
| | L'Encyclopédie (1746) |
| | *Voltaire* (1696-1778) |

c

| | INDES | CHINE | JAPON | BYZANCE ISLAM RUSSIE | FRANCE | ITALIE | ANGLETERRE | ALLEMAGNE ET PAYS SCANDINAVES | BELGIQUE | HOLLANDE | ESPAGNE ET PORTUGAL | HISTOIRE |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| XVIII[e] SIÈCLE première moitié | Pagodes de Sirangam à Trichinopoly<br>Temples indo-tibétains du Népal<br>Art industriel | Houang chen p<br>[illegible] potier<br>Temple du Ciel à Pékin<br>Peintres des *Tsing* | *Sa[illegible]* ([illegible]) g<br>*[illegible]* g<br>*Kai[illegible]* p. et g<br>*[illegible]* (166?-172?) invente la gravure en couleurs<br>*[illegible]* (1660-173?) [illegible]<br>**Kenzan** (166?-1743) céramiste<br>*[illegible]* (1670-1749) g<br>*Soukenobou* (1674-1754) g<br>*Ritsuô*, laqueur<br>*Kiyoma[illegible]* (1669-1763) g<br>*Okoumoura Masanobou* (1685-1764) g.<br>*Shigenaga* (1697-1756) g.<br>*Tosa Mitsou[illegible]* (1699-1772) g<br>*Harounobou* (1718-70) g | B. *Panagiotis Doxaras* (1662-?) p<br>B. *Denys de Fourna* écrit le « Guide de la peinture »<br>T. Mosquée Nour i Osmanié à Constantinople (1748) | *Antoine Coypel* (1661-1722) p<br>*Boulle* (1642-1732) ébéniste<br>*Lalande* (1657-1726) m<br>Hôtel de Soubise à Paris (1706-12)<br>*J.-B. Moreau* (1656-1733) m<br>*Couperin* (1668-1733) m<br>*Largillière* (1656-1746) p<br>*H. Rigaud* (1659-1743) p<br>**Antoine Watteau** (1684-1721) p<br>*Desportes* (1661-1743) p<br>*Dandrieu* (1684-1740) m<br>*Clérembault* (1676-1749) m<br>*Lemoyne* (1688-1737) p<br>*G. Coustou* (1677-1746) s<br>*J.-B. Vanloo* (1684-1745) p<br>*Pater* (1695-1736) p<br>*Lancret* (1690-1743) p<br>**Oudry** (1686-1755) p. et g<br>*J. Gabriel* (1667-1742) a. dessine le plan de Bordeaux (1730)<br>*Leblond* (1667-1746) invente la gravure en couleurs (1734)<br>**J.-Ph. Rameau** (1683-1764) m<br>*Nattier* (1685-1766) p.<br>*Cte de Caylus* (1692-1765) c<br>*Bouchardon* (1698-1762) s<br>*Ch.-A. Coypel* (1694-1752) p<br>*Les Adam* (1700-59 — 1705-78) s s.<br>*Carle Vanloo* (1705-65) p<br>**F. Boucher** (1703-70) p décorateur<br>Manufacture de Sèvres (1748)<br>Hôtels particuliers. Paris et provinces<br>*J.-F. Blondel* (1705-74) a | *A. Scarlatti* (1659-1725) m<br>*Juvara* (1685-1735) a<br>*Marcello* (1686-1739) a<br>*Pergolese* (1710-36) m<br>*Rosalba Carriera* (1675-1757) pastelliste<br>*Piazzetta* (1682-1754) p. V<br>*Dom. Scarlatti* (1685-1757) m<br>Fontaine de Trèves à Rome (1735-1762)<br>*Servandoni* (1695-1766) a (vit en France)<br>*Panini* (1695-1768) p. Rm<br>**Canaletto** (1697-1768) p. V<br>**Tiepolo** (1696-1770) p. V<br>*Pietro Longhi* (1702-62) p. V | *James Thornhill* (1676-1734) p<br>*William Kent* (1685-1748) a. et p. crée le jardin anglais<br>**William Hogarth** (1697-1764) p etc. | Porcelaine de Saxe (1709)<br>*Kupetzky* (1667-1740) p. tchèque<br>***Reinhard Keiser*** (1673-1739) m<br>**Sébastien Bach** (1685-1750) m<br>**Haendel** (1685-1759) m (vit en Angleterre)<br>Château de Schönbrunn (1744-50) | | *J. van Huysum* (1682-1749) p | *T[illegible]* palais de la Granja (1721)<br>*P[illegible] Salamanque* ([illegible])<br>*Fr[illegible] Zarcillo* ([illegible]) | Guerre de la succession d'Espagne (1701-14)<br>*Daniel de Foe* (1663-1731)<br>*Olivier Swift* (1667-1745)<br>*Vico* (1688-1744)<br>*Saint Simon* (1675-1755)<br>*Montesquieu* (1689-1755)<br>Guerre de la succession de Pologne (1733-38)<br>Guerre de la succession d'Autriche (1741-48)<br>L'Encyclopédie (1746)<br>*Voltaire* (1694-1778) |

D

| | INDES | CHINE | JAPON | BYZANCE, ISLAM, RUSSIE | FRANCE | ITALIE | ANGLETERRE | ALLEMAGNE ET PAYS SCANDINAVES | BELGIQUE | HOLLANDE | ESPAGNE ET PORTUGAL | HISTOIRE |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| XVIIIe Siècle deuxième moitié | Temple de Dourga à Bénarès<br>Monument de Gaar<br>[illegible] Lahore<br>Temple de [illegible] à Gaya | Porte du Palais d'Été (1755)<br>Salle de Clepsydre à Pékin<br>Stupa [illegible] | [illegible] (17[illegible]) g<br>It[illegible] Jakutch[illegible] (1715-1800) g<br>[illegible] (1[illegible]81) g<br>[illegible] (1735-85) g<br>[illegible] (1726-93) g<br>[illegible] (1796) g<br>[illegible]<br>[illegible] de Netsukes<br>[illegible] (1735-1814) g<br>[illegible] (1741-1811) p<br>[illegible] (1752-1809) p<br>[illegible] (1739-1819) g<br>[illegible] (1742-1815) g<br>[illegible] g<br>Cutamaro (1753-1806) p et g<br>[illegible] Kokan (1747-1818) g<br>[illegible] g<br>[illegible] p<br>[illegible] (1747-1821) p et g | P. Monuments de Chiraz<br>P. Céramiques, bijoux, tapis<br>P. Palais de Hecht Behicht à Ispahan (1791) | Hôtels de la place Stanislas à Nancy (1752)<br>L'École militaire (1752)<br>Château de Compiègne (1753-88)<br>*Tourny* (1695-1760) transforme Bordeaux<br>**J.S. Chardin** (1699-1779) p<br>*Baudouin* (1723-69) g.<br>*Ollivier* (1712-84) p<br>*J. E. Liotard* (1702-90) p suisse<br>*Eisen* ([illegible]) g<br>*Soufflot* (1713-80) a<br>*Drouais* (1727-75) p<br>*Quentin de La Tour* (1704-88) p<br>*Pigalle* (1714-85) s<br>*Perronneau* (1715-83) p<br>*G. de Saint-Aubin* (1724-80) [illegible]<br>*Joseph Vernet* (1714-89) p.<br>*Cochin* ([illegible]-90) g et critique<br>*Falconet* (1716-91) s et critique<br>*Le Prince* (1733-81) g<br>**Gabriel** (1710-1782) a de la place Louis XV (1762-70) et Petit Trianon (1771), etc.<br>Hôtel de Ville de Bordeaux (17[illegible])<br>*Louis* (17[illegible]-1802) a du Grand Théâtre de Bordeaux (1773-80)<br>*Lépicié* (1735-84) p et g<br>*[illegible]* (1725-92) [illegible]<br>*[illegible]* ([illegible]09) p<br>*[illegible]* ([illegible]1803) p<br>*Fragonard* (1732-1806) p<br>*A. de Saint-Aubin* (1736-1807) g<br>*Hubert Robert* (1733-1808) p<br>*Riesener* ([illegible]-1806) ébéniste<br>*Pajou* ([illegible]-1809) s<br>*L. G. Moreau* (1740-1806) p<br>*Clodion* ([illegible]-1814) s<br>*Moreau le Jeune* (1741-1814) d<br>*[illegible]* (1736-1813) s<br>Académie des Beaux-Arts (1795)<br>*Méhul* (1763-1817) m<br>**Houdon** (1741-1828) s<br>**Louis David** (1748-1825) p | Découverte des ruines d'Herculanum et de Pompéi (1755)<br>*Piranesi* (1720-78) g<br>Villa Albani à Rome (1760)<br>*Zuccarelli* (1702-88) p<br>*B. Bellotto (dit Canaletto)* (1724-80) p. V.<br>**Guardi** (1712-93) p. V.<br>*Sacchini* (1734-86) m<br>*Piccini* (1728-1800) m<br>*Boccherini* (1740-1805) m<br>*Cimarosa* (1749-1801) m<br>*Visconti* ([illegible]-1818) archéologue<br>*Canova* (1757-1822) s | *Allan Ramsay* (1713-84) p<br>*R. Wilson* (1714-82) p<br>*Gainsborough* (1727-88) p<br>Académie Royale (1768)<br>*Josiah Reynolds* (1723-92) p et c<br>*Romney* (1734-1802) p<br>*George Morland* (1760-1804) p<br>*J. R. Smith* (1752-1812) g.<br>*Opie* (1761-1807) p<br>*Hoppner* (1759-1810) p<br>*Raeburn* (1756-1823) p | Palais de Potsdam (1753-69)<br>Château de Johannisberg (1757-59)<br>**Gluck** (1714-87) m (vit en France)<br>*Raphaël Mengs* (1728-79) p (vit en Espagne)<br>*Winckelmann* (1717-68) publie l'Histoire de l'Art (1764)<br>*S. Lavreince* (1[illegible]7-1807) g (vit en France)<br>*Chodowiecki* (1726-1801) g<br>**Mozart** (1756-91) m<br>*Haydn* (1732-1809) m<br>*Angelica Kauffmann* (1741-1807) p suisse<br>*Langhans* (1732-1808) a | *Grétry* (1741-1813) m (vit en France)<br>*Gossec* (1733-1829) m (vit en France) | | **Goya y Lucientes** (1746-1828) p et g | *Linné* (1707-78)<br>*J.-J. Rousseau* (1712-78)<br>*Euler* (1707-83)<br>*Diderot* (1713-84)<br>*Cook* (1728-79)<br>La France cède ses colonies à l'Angleterre (1763)<br>*Marie-Thérèse* (1740-80)<br>*Buffon* (1707-88)<br>*Frédéric le Grand* (1740-86)<br>*Spallanzani* (1729-99)<br>Partage de la Pologne (1772)<br>*G. F. Wolff* (1733-94) fonde l'embryologie<br>*Beccaria* (1738-94)<br>*Emmanuel Kant* (1724-1805)<br>*Lavoisier* (1743-94) fonde la chimie<br>*Catherine II de Russie* (1762-96)<br>*Washington* (1732-99). Indépendance de l'Amérique (1782)<br>*Montgolfier* invente le ballon (1783)<br>*[illegible]* (1749-18[illegible])<br>*Schiller* (1759-1805)<br>Révolution française (1789)<br>*Danton* (1759-94)<br>*Robespierre* (1758-94)<br>*James Watt* (1736-1819)<br>*Lazare Hoche* (1768-97)<br>*Nelson* (1758-1805)<br>*Herschel* (1738-1822)<br>Campagne d'Italie (1796-97)<br>Les Français en Égypte (1798)<br>*Bichat* (1771-1802) fonde l'anatomie gén.<br>*Volta* trouve la pile électrique (1800) |

| ESPAGNE ET PORTUGAL | HISTOIRE |
|---|---|
| | *Linne* (1707-78) |
| | *J.-J. Rousseau* (1712-78) |
| | *Euler* (1707-83) |
| | *Diderot* (1712-84) |
| | *Cook* (1728-79) |
| | La France cède ses colonies à l'Angleterre (1763) |
| | *Marie-Thérèse* (1740-80) |
| | *Buffon* (1717-88) |
| | *Frédéric le Grand* (1740-86) |
| | *Spallanzani* (1729-99) |
| | Partage de la Pologne (1772) |
| | *C. F. Wolff* (1733-94) fonde l'embryologie |
| | *Beccaria* (1738-94) |
| | *Emmanuel Kant* (1724-1805) |
| | *Lavoisier* (1743-94) fonde la chimie |
| | *Catherine de Russie* (1762-96) |
| | *Washington* (1732-99). Indépendance de l'Amérique (1782) |
| | *Montgolfier* invente le ballon (1783) |
| | *Alfieri* (1749-1803) |
| | *Schiller* (1759-1805) |
| | Révolution française (1789) |
| | *Danton* (1759-1794) |
| | *Robespierre* (1758-1795) |
| | *James Watt* (1736-1819) |
| | *Lazare Hoche* (1768-97) |
| | *Nelson* (1758-1805) |
| | *Herschell* (1738-1822) |
| | Campagne dItalie (1796-97) |
| Goya y Lucientes (1746-1828) p. et g | |
| | Les Français en Egypte (1798) |
| | *Bichat* (1771-1802) fonde l'anatomie gén. |
| | *Volta* trouve la pile électrique (1800) |

| | ESPAGNE ET PORTUGAL | HISTOIRE |
|---|---|---|
| | | *Napoléon* (1769-1821) |
| | | *Fulton* invente le bateau à vapeur (1803)<br>*Laplace* (1749-1827)<br>Expansion de la Révolution française (1796-1812)<br>*Gœthe* (1749-1832) |
| | | *Lamarck* (1744-1829). Transformisme (1809) |
| | | *Byron* (1788-1824)<br>*Hegel* (1770-1831) |
| *Cheri* | | *Stepenson* invente la locomotive (1814)<br>Waterloo (1815).<br>*Shelley* (1792-1822) |
| | | Emancipation colonies espag. (1808-28)<br>*Laënnec* (1781-1826)<br>*Sadi Carnot* (1796-1832)<br>Affranchissement de la Grèce (1821-29)<br>*Stendhal* (1783-1842) |
| | | *A. de Humboldt* (1769-1859) |
| | | *Gauss* (1777-1855)<br>*Baër* découvre l'œuf des mammifères (1827)<br>*Niepce et Daguerre* inventent la photographie (1829) |
| *Spon* | | |
| *Belli* | | *Honoré de Balzac* (1799-1850) |
| *Doni* | | *Schopenhauer* (1788-1860) |
| | | *Auguste Comte* (1798-1857)<br>*Schleiden* et *Schwann* découvrent la cellule (1838) |
| | Pl. Château de Pena (1840-50) | |
| *Ross* | | *Morse* invente le télégraphe (1843) |
| | | *Abraham Lincoln* (1809-65) |
| *Cala* | | |
| | | Révolutions française, allemande, hongroise (1848)<br>*Michelet* (1798-1874) |

| | INDES | CHINE | JAPON | ISLAM ET RUSSIE | FRANCE | ITALIE | ANGLETERRE ET AMÉRIQUE | ALLEMAGNE ET PAYS SCANDINAVES | BELGIQUE | HOLLANDE | ESPAGNE ET PORTUGAL | HISTOIRE |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| XIX<sup></sup>e SIÈCLE première moitié | M Mausolée de Runjet-Singh à Lahore<br>M Mausolée de Pertap Singh à Khajurao | | *Keisai Kitao* (… 1824) g<br>*Masayoshi* (1761-1824) g<br>*Toyokuni* (1769-1825) g<br>*[illegible]* (1761-1828) g<br>*[illegible]* (1773-1828) g<br>*[illegible]* bronzier<br>*Tani Bunchō* (1764-1842) g.<br>**Hokusai** (1760-1849) p. et g<br>*[illegible]* (1780-…) g<br>*Kouni[illegible]* (1797-1842) g.<br>*[illegible] Keisen* (1790-1848) g<br>**Hiroshigé** (1797-1858) g<br>*Kounisada* (1786-1865) g<br>*Yosai* (1787-1878) g<br>Art industriel | P Palais de Ser Pouch I Deh à Ispahan (1808)<br>R *Glinka* (1804-57) m<br>R *Dargomijski* (1813-69) | **Prud'hon** (1758-1823) p<br>*Debucourt* (1755-1832) g<br>Arc de Triomphe de l'Étoile (1806-36)<br>*Thomire* (1751-1843) bronzier<br>*Le Sueur* (1760-1837) m<br>*Mme Vigée-Lebrun* (1755-1842) p<br>*Gros* (1771-1835) p<br>*Gérard* (1770-1837) p<br>*Boilly* (1761-1845) p. et g<br>*Michel* (1763-1843) p<br>*Géricault* (1791-1824) p<br>*Percier* (1764-1839) et *Fontaine* (1762-1853) a. a<br>*Champollion* lit les hiéroglyphes (1822)<br>Travaux de *Chevreul* sur les couleurs (1823)<br>*J. B. Isabey* (1767-1855) p. et g<br>*J. R. Auguste* (1789-1850) pastelliste<br>*Rude* (1784-1855) s<br>*Pradier* (1792-1852) s<br>*David d'Angers* (1788-1856) s<br>*Charlet* (1792-1845) p. et g<br>**D. Ingres** (1780-1867) p. et d<br>*Raffet* (1804-60) g<br>*Decamps* (1803-60) g<br>*Chopin* (1810-49) m<br>*Paul Huet* (1803-69) p<br>**Eugène Delacroix** (1798-1863) p.<br>**Hector Berlioz** (1803-69) m<br>**Chasseriau** (1819-56) p<br>Aqueduc de Roquefavour (1842-47)<br>*Labrouste* (1801-75) a. de la Bibl. Ste Geneviève (1843-50)<br>**Barye** (1796-1875) s<br>**Corot** (1796-1875) p.<br>*Th. Rousseau* (1812-67) p<br>*Chintreuil* (1816-73) s<br>*Préault* (1809-79) s<br>***Ricard*** (1823-72) p. | *Cherubini* (1760-1842) m (vit en France)<br>*Spontini* (1778-1851) m (vit en France)<br>*Bellini* (1802-35) m<br>*Donizetti* (1798-1848) m<br>*Rossini* (1792-1868) m (vit en France)<br>*Calamatta* (1801-69) g. | *Flaxmann* (1755-1828) s<br>*Rowlandson* (1756-1827) d<br>*Old Crome* (1769-1821) p<br>*Lawrence* (1769-1830) p<br>**Constable** (1776-1837) p<br>*Wilkie* (1785-1841) p<br>*Cotman* (1782-1842) p<br>*Turner* (1775-1851) p<br>*Bonington* (1801-28) p (vit en France)<br>*P. de Wint* (1784-1849) p<br>Palais de Westminster (1840)<br>*Cruikshank* (1792-1878) d | **L. Van Beethoven** (1770-1827) p<br>*Senefelder* (1771-1834) invente la lithographie<br>École des Nazaréens<br>*Shadow* (1764-1850) s<br>*Weber* ([illegible]) m<br>*Schinkel* (1781-1841) a<br>*S. Thorwaldsen* (1779-1844) s. danois<br>*Schubert* (1797-1828) m<br>*Ottfried Muller* (1797-1840) publie le Manuel d'archéologie (1830)<br>*Rauch* (1777-1857) s<br>*Mendelssohn* (1809-47) m<br>**Schumann** (1810-56) m<br>École de Munich | *Navez* (1787-1869) p | | Pl Château de Pena (1840-50) | *Napoléon* (1769-1821)<br>*Fulton* invente le bateau à vapeur (1803)<br>*[illegible]* (1744-1827)<br>Expédition [illegible] Révolution française (1796-1812)<br>*Goethe* (1749-1832)<br>*Lamarck* (1744-1829) Transformisme (1809)<br>*Byron* (1788-1824)<br>*Hegel* (1770-1831)<br>*Stephenson* invente la locomotive (1814)<br>Waterloo (1815)<br>[illegible] (1821)<br>Émancipation des colonies espag. (1808-28)<br>*Laennec* (1781-1826)<br>*Walter Scott* (1771-1832)<br>Affranchissement de la Grèce (1821-29)<br>*Stendhal* (1783-1842)<br>*A. de Humboldt* (1769-1859)<br>*Cuvier* (1769-1832)<br>*[illegible]* découvre [illegible] des mammifères ([illegible])<br>*Niepce et Daguerre* inventent la photographie (1829)<br>*Honoré de Balzac* (1799-1850)<br>*Schopenhauer* (1788-1860)<br>*Auguste Comte* (1798-1857)<br>*Schleiden* et *Schwann* découvrent la cellule (1839)<br>*Morse* invente le télégraphe (1843)<br>*Abraham Lincoln* (1809-65)<br>Révolutions française, allemande, hongroise (1848)<br>*Michelet* (1798-1874) |

| | INDES | CHINE | JAPON | ISLAM ET RUSSIE | FRANCE | ITALIE | ANGLETERRE ET AMÉRIQUE | ALLEMAGNE ET PAYS SCANDINAVES | BELGIQUE | HOLLANDE | ESPAGNE ET PORTUGAL | HISTOIRE |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| XIXe Siècle deuxième moitié | Art industriel | Art industriel | Kyosai (1831-91) g<br>École européanisante | Smetana (1824-84) m tchèque<br>R. Moussorgsky (1839-81) m<br>R. Borodine (1834-87) m<br>Dvorak (1841-1904) m tchèque<br>R. Verestchaguine (1842-1904) p<br>R. Balakirev (1837-1910) m<br>R. Rimsky-Korsakoff (1844-1908) m | J.-Fr. Millet (1814-75) p et d<br>Honoré Daumier (1808-79) p et d<br>Th. Couture (1815-79) p<br>Th. Silvestre (1823-76) publie « Les Artistes français » (1855)<br>Viollet-le-Duc (1814-79) a<br>[illegible] (1817-78) a<br>Gustave Courbet (1819-77) p<br>Carpeaux (1827-75) s<br>Eugène Lami (1800-90) p<br>G. Bizet (1838-75) m<br>[illegible] (1806-97) p<br>Monticelli (1824-86) p<br>[illegible] (1837-[illegible]) [illegible]<br>Gustave Doré (1833-83) d<br>Édouard Manet (1833-84) p<br>César Franck (1822-90) m<br>Édouard Lalo (1823-92) m<br>Th. Ribot (1824-98) p<br>Puvis de Chavannes (1824-98) p<br>Gustave Moreau (1826-98) p<br>Ch. Gounod (1818-93) m<br>F. [illegible] (1822-95) p et d<br>E. Fromentin (1820-76) publie « Les maîtres d'autrefois » (1875)<br>Sisley (1839-99) p<br>Camille Pissarro (1830-1903) p<br>Fantin-Latour (1836-1904) p<br>Paul Cézanne (1839-1906) p<br>Berthe Morisot (1841-95) p<br>Viaduc de Garabit (1881-84)<br>Dalou (1838-1902) s<br>Paul Gauguin (1848-1903) p<br>Bracquemond (1833-1914) g<br>Eug. Carrière (1849-1906) p<br>Ed. Degas (1834-1917) p et d<br>Massenet (1842-1912) m<br>Seurat (1859-91) p<br>Galerie des Machines (1889)<br>Aug. Rodin (1840-1917) s<br>Alph. Legros (1837) p (vit en Angleterre)<br>Toulouse-Lautrec (1864-1901) p<br>Lepère (1849-1918) g<br>Massier (1844-1911) céramiste<br>Odilon Redon (1840-1916) p.<br>Claude Monet (1840) p<br>Renoir (1841-1919) p<br>Gabriel Fauré (1845) m<br>Vincent d'Indy (1851) m<br>Cl. Debussy (1862-1918) m | G. Verdi (1813-1901) m<br>De Nittis (1846-84) p (vit en Fr.)<br>Segantini (1858-99) p<br>Boito (1842-1917) m<br>Mancini (1840-1919) p<br>Medardo Rosso, s | Joseph Paxton (1803-65) a<br>Alfred Stevens (1817-75) p<br>Le préraphaélisme<br>Dante Gabriel Rossetti (1828-82)<br>John Ruskin (1819-1900) cr<br>Watts (1818-1904) p<br>Burne-Jones (1833-98) p.<br>Hunt (1830-96) p.<br>William Morris (1834-96) cr<br>J. M.-N. Whistler (1834-1903) américain (vit en France et en Angleterre)<br>Kate Greenaway (1846-1901) d<br>Walter Crane (1845) d.<br>Mary Cassatt (1845) p américain (vit en France) | G. Semper (1803-79) a<br>Richard Wagner (1813-83) m<br>Fr. Liszt (1811-86) m hongrois<br>J. Offenbach (1819-80) m (vit en France)<br>Schliemann (1822-90) archéol<br>Châteaux de Louis de Bavière<br>Burckhardt (1818-97) crit. suisse<br>Bruckner (1824-96) m<br>Menzel (1815-1905) p<br>Marées (1837-87) p.<br>Brahms (1833-97) m<br>Bœcklin (182[illegible]-1900) p suisse<br>Lenbach (1836-1904) p<br>Leibl (1844-1900) p<br>F. Thaulow (1847-1906) p norv<br>E. Grieg (1843-1907) m norv<br>Hodler (1853-1918) p suisse<br>Liebermann (1847) p | Ch. De Groux (1825-70) p<br>Félicien Rops (1833-98) g<br>Alfred Stevens (1828-1906) p (vit en France)<br>Constantin Meunier (1831-1905) s<br>Gevaert (1828-1908) m<br>Evenepoel (1872-99) p. | Constantin Guys (1802-92) d (vit en France)<br>Jongkind (1819-91) p (vit en France)<br>Mesdag (1831) p<br>Vincent van Gogh (1853-90) p. (vit en France) | Fortuny (1838-74) p<br>[illegible] (18[illegible]-1904) d (vit en France)<br>[illegible] (186[illegible]) p<br>[illegible] barcelonaise [illegible]<br>[illegible] (-1916) m<br>Dario de Regoyos p | Révolte des Taï-Ping en Chine (1851)<br>Carlyle (1795-1881)<br>[illegible]<br>Ch. Darwin (1809-82)<br>Claude Bernard (1813-78)<br>Victor Hugo (1802-85)<br>Révolte des Cipayes aux Indes (1857)<br>J. R. Mayer (1814-78), Riemann (1826-66)<br>Garibaldi (1807-82). L'unité ital. (1859-62)<br>[illegible] (18[illegible]-8[illegible])<br>Gustave Flaubert (1821-80)<br>Karl Marx (1818-83)<br>Charles Baudelaire (1821-67)<br>[illegible] (18[illegible])<br>Walt Whitman (1819-92)<br>Bismarck (1815-98)<br>Ernest Renan (1823-92)<br>Révolution du Japon (1868)<br>Canal de Suez (1869)<br>Guerre franco-allemande. Unité allemande<br>Les Italiens à Rome (1870)<br>[illegible] (182[illegible])<br>H. Taine (1828-93)<br>Mommsen (1817-1903)<br>Herbert Spencer (1820-1904)<br>Graham Bell invente le téléphone (1876)<br>Henrik Ibsen (1828-1906)<br>Frédéric Nietzsche (1844-1900)<br>Émile Zola (1840-1902)<br>Léon Tolstoï (1828-1910)<br>Ernst Haeckel (1834-1919)<br>Émile Verhaeren (1855-1916)<br>Guerre sino-japonaise (1894)<br>Guerre hispano-américaine (1898)<br>Renaissance des jeux olympiques (1896)<br>Röntgen trouve les rayons X<br>L'affaire Dreyfus (1898)<br>Le cinématographe<br>Thomas Hardy (1840) |

| | ESPAGNE ET PORTUGAL | HISTOIRE |
|---|---|---|
| | | Révolte des Taï-Pings en Chine (1851) |
| | | *Carlyle* (1795-1881) |
| | | *Emerson* (1803-82) |
| | | *Ch. Dickens* (1812-70) |
| | | *Claude Bernard* (1813-78) |
| | | *Victor Hugo* (1802-86) |
| | | Révolte des Cipayes aux Indes (1857) |
| | | *J.-R. Mayer* (1814-78); *Riemann* (1826-66) |
| | | *Garibaldi* (1807-82). L'unité ital. (1859-62) |
| ) d. | | *Dostoïéwsky* (1818-81) |
| | | *Gustave Flaubert* (1821-80) |
| | | *Karl Marx* (1818-83) |
| | | *Charles Baudelaire* (1821-67) |
| | | *Maxwell* (1831-79) |
| | | *Walt Whitman* (1831-92) |
| | | *Bismarck* (1815-98) |
| | | *Ernest Renan* (1823-92) |
| | | Révolution du Japon (1868) |
| | *Fortuny* (1838- 74) p. | Canal de Suez (1869) |
| | | Guerre de franco-allemande — Unité alle. |
| | | Les Italiens à Rome (1870-71) |
| | | *Louis Pasteur* (1822-95) |
| | | *H. Taine* (1828-93) |
| | | *Mommsen* (1817-1903) |
| | | *Herbert Spencer* (1820-1904) |
| | | *Graham Bell* invente le téléphone (1876) |
| | | *Henrik Ibsen* (1828-1906) |
| | | *Frédéric Nietzsche* (1844-1900) |
| | | *Emile Zola* (1840-1903) |
| p. | | *Léon Tolstoï* (1828-1911) |
| | *Daniel Vierge* (1851-1904) d. | |
| | (vit en France) | |
| | | *Ernest Haeckel* (1831-1919) |
| | | *Em. Verhaeren* (1855-1916) |
| | *Albeniz* (1861-1910) m. | |
| | | Guerre sino-japonaise (1894) |
| | | Guerre hispano-américaine (1895) |
| | Architecture barcelonaise | |
| | (*Antonio Gaudi*, a.) | Renaissance des jeux olympiques (1896) |
| | | *Rœntgen* trouve les rayons X |
| | *Granados* (+1916) m. | L'affaire Dreyfus (1898) |
| | | Le cinématographe |
| | *Dario de Regoyos* p. | *Thomas Hardy* (1840) |



